Ciné journal
Volume II/1983-1986

Serge Daney

« Pour faire un bon *Ciné journal*, il faut deux choses. Un journal qui tienne au cinéma et un état du cinéma qui donne envie de « tenir son journal ».
Le journal, ce fut *Libération* entre 1981 et 1986, années au cours desquelles on commença à trouver *critique* l'état du cinéma. En effet, mieux nous savons en quoi le cinéma a été « l'art du XX[e] siècle », plus nous doutons de son avenir. Et en même temps, plus nous doutons des chances de l'image d'une époque vouée aux dogmes de la communication, mieux nous savons que le cinéma est notre bien le plus précieux, notre seul fil d'Ariane.
Le critique de cinéma serait vite un dinosaure moralisant ou un gardien de musée s'il ne sortait, parfois, de sa tanière. Comme s'il lui fallait travailler à la ciné-critique d'un monde qui aurait moins besoin du cinéma.
C'est pourquoi, ce *Ciné journal* fait cohabiter au jour le jour des articles parus dans *Libération*. Critiques de films, anciens et récents, éditoriaux, reportages à chaud et récits de voyages dans l'image, du côté de la télévision, de ses emblèmes et de ses effigies.
C'est au tour du cinéma d'être *voyagé*. » Serge Daney

Au printemps 1981, Serge Daney quitte la rédaction en chef des Cahiers du cinéma *pour rejoindre le quotidien* Libération *où il tiendra pendant plusieurs années la chronique cinématographique. La sélection des textes de cet ouvrage avait été établie par l'auteur lui-même, lors de la première édition de* Ciné journal *en 1986.*
Le premier volume reprend un choix de textes parus en 1981 et 1982. Le second, ceux des années 1983 à 1986.


9 782866 422134

Prix : 69F

Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma

Ciné journal
Volume II / 1983-1986
Serge Daney

Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma



Dans la même collection :

Breaking The Waves (scénario), Lars von Trier
Les Yeux verts, Marguerite Duras
Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville,
Entretiens avec Rui Nogueira
La Rampe, Serge Daney
Le Cinéma selon André Malraux, Denis Marion
Comme une autobiographie, Akira Kurosawa
Lost Highway (scénario), David Lynch et Barry Gifford
Réflexions sur mon métier, Carl Th. Dreyer
Souvenirs de Kenji Mizoguchi, Yoshikata Yoda
Y'aura-t-il de la neige à Noël (scénario), Sandrine Veysset
Western (scénario), Manuel Poirier et Jean-François Goyet
L'Homme ordinaire du cinéma, Jean Louis Schefer
Abbas Kiarostami, Textes, entretiens, filmographie complète
Le Destin (scénario), Youssef Chahine
Le Septième ciel (scénario), Benoît Jacquot et Jérôme Beaujour
Deconstructing Harry (scénario bilingue), Woody Allen
Le cinéma français
de la Libération à la Nouvelle Vague, André Bazin
Orson Welles, André Bazin
La Maman et la Putain (scénario), Jean Eustache
Six contes moraux, Eric Rohmer

Du même auteur :

La Rampe, Cahiers du cinéma, 1997
Ciné journal, vol. I (1981-1982), Cahiers du cinéma, 1998

En couverture, Serge Daney, © photo Xavier Lambours/Métis.

Conception graphique : Atalante.

Première édition : 1986, réalisée par Alain Bergala, Renée Koch et Claudine Paquot.
ISBN : 2-86642-213-9
ISSN : 1275-2517

Serge Daney

Ciné journal

Volume II : 1983-1986

Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma



Au printemps 1981, Serge Daney quitte la rédaction en chef des Cahiers du cinéma *pour rejoindre le quotidien* Libération. *Il y tiendra durant plusieurs années la chronique cinématographique, pratiquant avec la même curiosité, le même talent et la même causticité, aussi bien la critique de films que le reportage, le compte rendu de festivals, ou encore l'hommage aux cinéastes disparus. Daney n'hésite pas non plus à faire diverses incursions sur d'autres territoires, comme le tennis et la télévision. Ecrite au jour le jour, cette chronique tisse un rapport étroit entre le passé et le présent, constituant ainsi une culture subjective et vivante, en prise avec le réel et l'imaginaire du cinéma mondial. Le premier volume reprend un choix de textes parus en 1981 et 1982. Le second enchaîne avec les années qui vont de 1983 à 1986. La sélection des textes avait été établie par Serge Daney lui-même, lors de la première édition de Ciné* journal *en 1986.*

L'éditeur

L'Enfant secret

Philippe Garrel

Enfant secret du cinéma français, Philippe Garrel nous envoie un signe de vie. Notre réponse : reçu cinq sur cinq. Ce très beau film n'a aucune chance pour les Césars.

Un homme laisse entendre qu'il a souffert. Un cinéaste dit qu'il témoigne pour sa génération. Une expérience lutte pour passer dans un récit. Un récit est encore brûlant d'avoir failli geler. Est-ce un film ? Si oui, *L'Enfant secret* ressemble bien peu à ce qui « marche » aujourd'hui dans le cinéma français. « Souffrance », « témoignage », « expérience », « récit » : mots mal vus mal dits, vieillots et qui font peur. Reprenons.

L'homme a souffert mais il ne se plaint pas trop (c'est un dandy). Sa génération ? Perdue, bien sûr, d'ailleurs c'est la nôtre. L'expérience ? Banale à pleurer. Un homme et une femme aux noms bibliques (Elie et Jean-Baptiste) joués par deux acteurs bressoniens (Anne Wiazemsky et Henri de Maublanc), ou la rencontre de l'électrochoc et

de l'overdose sous les toits de Paris. Entre eux, le secret mal gardé d'un enfant, Swann. Swann-le-cygne, signe de vie, de survie à deux, enfant d'enfants. Swann est un peu de pellicule tremblée. Et le récit? Comme on n'en fait plus. Chaque moment taillé comme un silex ou caressé comme un galet bien en mains, avec un début et une fin, un avant et un après. Reprenons donc.

La souffrance est sourde, contenue, pas fière. Elle ne dispose ni de beaucoup de mots ni de beaucoup d'images. Elle est là, c'est tout. Là par où il a bien fallu passer. Dans un geste convulsif (regardez Wiazemsky dans la scène finale, regardez ses mains) ou dans une voix trop blanche (écoutez l'homme parler de son internement psychiatrique : la douleur de « se rassembler » entre deux absences à soi-même). Elle est dans la laideur des chambres d'hôtel, dans un Paris frileux, sur un drap ensanglanté, dans le sourire de l'un qui tarde à venir ou dans le rictus de l'autre qui passe pour un sourire. De la souffrance il n'y a rien à dire. C'est chacun pour soi et plan par plan. Pour le spectateur aussi (on suppose ici que le spectateur a déjà souffert).

Le témoignage, on peut en rire. A la « génération perdue » on peut dire : une de plus ! Récemment, on se demandait quel oncle Paul raconterait les belles histoires de la génération qui eut vingt ans en 1968 (celle de Garrel). C'était au moment de *Mourir à vingt ans*. Qui aura filmé le militantisme, la drogue, la clochardisation, les trips et les flips? Qui l'aura fait de *l'intérieur? L'Enfant secret*, ce n'est pas *La Maman et la Putain* mais, dix ans après, ce qui s'en rapproche le plus. Chez Eustache, on parlait jusqu'à vomir, on jugeait à tout instant, on mourait du discours : on ménageait une zone de silence mortel au cœur d'une langue française mise hors d'elle-même. Chez Garrel, c'est pareil sauf que c'est l'inverse. On se tait trop, toutes les paroles sont maladroites, aucune ne sait juger, on fait

vaguement partie d'un monde où tout le monde doit être bon (il y a de l'angélisme chez Garrel, ce n'est un secret pour personne) mais « quelque part » et jamais là où on est. Au sein de l'aphasie, Garrel ménage une zone de monologues « à blanc ». Regardez Elie et Jean-Baptiste « se parler » en un seul mouvement de caméra qui les suit, aérien :
– *Tu as mangé aujourd'hui? – Attends, laisse-moi te raconter le film...*

L'expérience, maintenant. L'expérience, ce n'est pas de la communication facile, c'est un très mauvais conducteur de « phénomènes de société », mais ça laisse des *traces*. Il faudrait, pense Garrel, que ces traces soient aussi peu spectaculaires que possible. Parce que le spectacle c'est l'autre pôle de l'expérience, son pôle vendeur. On aurait bien tort en France de tout vouloir sacrifier au spectacle (ou même, cf. Boisset, à sa dénonciation hypocrite) parce que le cinéma français, assez faible dans le spectaculaire, est très fort sur l'expérience, sur l'existentiel. C'est comme ça. Des films inrésumables, des écrans pris pour des « feuillets arrachés » à des livres de bord et à des journaux intimes, du noir et blanc et des voix off, c'est ce qui rend le cinéma français unique : *Un chant d'amour, Pickpocket, Le Testament d'Orphée, Le Petit Soldat, L'Enfance nue, L'Amour fou*, tout Eustache et aujourd'hui, *L'Enfant secret*.

Le récit, pour finir. Là où le film touche au plus juste, le lieu de cette guérison sévère à la Paulhan. Car on raconte aussi pour ne pas mourir ou parce qu'on est déjà mort (attendez le prochain Raoul Ruiz !). On raconte pour guérir. Dire « avant » et « après », cette chose qui intriguait tant Musil, c'est un signe de vie. La filmographie de Garrel, parfois, était comme le désert de *La Cicatrice intérieure*, plate comme un encéphalogramme, avec des montées au ciel sulpiciennes et des regards d'icônes-caméra. A cet égard, le récit de *L'Enfant secret*, aussi ténu, aussi « pauvre » soit-

il, est bouleversant. Et puisqu'il est ici question d'enfance, je pensais à ce petit poucet du cinéma moderne qui, en quatorze films, avait appris une chose : qu'il faut semer des miettes de pain derrière soi et que chacune de ces miettes soit unique. Les « scènes » de *L'Enfant secret* sont de longs inserts, des saynètes ou (comme Jean Douchet a bien raison de le dire) des caresses. Parfois arides (on dira alors que ça reste du cinéma d'amateur), parfois somptueuses (on se souviendra alors que Garrel n'ignore rien de la beauté, qu'il l'a assise, très jeune, sur ses genoux).

C'est comme si ce film autobiographique avait réussi à ne pas perdre le Nord sans oublier la trace de chaque étape. Bouts d'expérience sensorielle pure (toucher, avoir froid), actes dans leur sécheresse (l'électrochoc), moments sereins et furtifs. J'aime beaucoup la scène où Jean-Baptiste vraiment clochardisé allume le mégot qu'il vient de ramasser sous un banc. Je me suis dit que c'était Griffith ou Charlot qui revenaient pour quelques instants. Que Garrel avait filmé cette chose qu'on n'avait jamais vue : la tête des acteurs des films muets dans les moments où c'est le noir du carton, avec ses pauvres mots de lumière, qui occupe l'écran.

19 février 1983

LE CINÉMA VOYAGÉ

Mars 1983, Moscou, deux petits tours dans la capitale soviétique et au royaume des images pétrifiées.

Un tour au cabinet

Le taximan bourru me ment effrontément. Au bout de la rue Arbat, juste avant le pont qui enjambe la Moskowa

gelée, il existe bel et bien une rue Smolianskaia. Malgré le froid et la peur vague de déraper tragiquement sur le trottoir verglassé, je trouve le numéro 10, la porte 6 (on entre par derrière) et l'appartement 160. Je suis en retard.

J'ai rendez-vous dans un deux-pièces-cuisine. Je vais chez un vivant et je vais chez un mort. Le vivant garde pieusement le souvenir du mort : ce souvenir lui tient chaud. L'appartement n'est pas vraiment un musée. Trop petit. Trop de pièces dispersées à trop de vents (à la Bibliothèque Lénine, au Musée Pouchkine, à l'Institut du film). C'est, plus simplement, un *cabinet* : « le cabinet Eisenstein ». Pour le garder, un seul conservateur-concierge-historien-cuisinier-squatter : Naoum Kleiman. C'est avec lui, le vivant, que j'ai rendez-vous.

Eisenstein est mort en 1948. Avec sa femme, Pera Atacheva, il a occupé l'appartement 160. C'est-à-dire qu'il y a logé beaucoup de livres et pas mal de meubles. Sans compter les souvenirs. La table achetée par sa mère à Riga, aujourd'hui recouverte d'une toile cirée, les chaises dont celle, plus que vermoulue, sur laquelle je vais m'écrouler d'ici peu, au sens figuré puis au sens propre, un Chippendale, un Mickey original dédicacé par Walt Disney, des estampes japonaises, un divan ukrainien, un tapis rural mexicain. Le cabinet est ouvert aux groupes qui en font la demande, aux curieux, aux spécialistes de « la grande aventure du cinéma soviétique ». Les cinéastes soviétiques n'y vont jamais (en général, ils détestent Eisenstein). Inscrit à aucun programme de l'Intourist, moins couru que le Bolchoï, mentionné dans aucun guide touristique, le cabinet est l'un des rares lieux moscovites à ignorer les files d'attente.

C'est *vraiment* un deux-pièces-cuisine. Les fenêtres donnent sur le discret vacarme de la Smolianskaia enneigée. La cuisine a un frigo et le frigo a ses provisions. La pre-

mière pièce est réservée aux livres « sur » Einsenstein et la seconde est tapissée des restes copieux de sa bibliothèque. Inutile de dire qu'elle n'a rien à envier à celle de Babel et que Borges la trouverait à son goût. Eisenstein ne se contentait pas d'avoir une théorie du montage : *tout* pour lui était montage, surtout les rayons de sa bibliothèque. Si bien qu'à la mort de Pera Atacheva, Kleiman (qui avait travaillé six ans à la Cinémathèque de Moscou) n'a pas seulement hérité de livres rares (en quatre langues au moins, les marges couvertes d'annotations), il a hérité d'un mystère : dans quel ordre étaient-ils rangés, je veux dire *montés ?*

Une étagère a pu être restaurée. Elle n'est pas triste. Côte à côte : la Sainte Bible et les écrits de Stanislavski sur le théâtre, cette Bible bis. Et, à quelques centimètres de ce couplage ironique, *Des grâces d'oraison, traité de théologie mystique*, du R.P. Auguste Poulain (Beauchesne, 1931) immédiatement suivi d'une édition rare de *Manrèse, ou les exercices spirituels de St-Ignace mis à la portée de tous les fidèles dans une exposition neuve et facile* (Beauchesne, 1911). Encore un centimètre à gauche et on tombe sur *Immigration of Birds* de M.A. Menzbir (1934) et sur *Writings on the Theater* de Diderot (Cambridge, 1936) suivis d'une édition russe du *Paradoxe du comédien*. Ces livres ne sont pas disposés au hasard : pour Eisenstein, ce que nous appelons modestement la « direction d'acteurs » passait par les recettes des mystiques, les techniques de l'acteur et la mise en scène « par instinct » des oiseaux migrateurs. En face, sur une autre étagère, reposent les « grands anormaux » : le *Mémorial de Sainte Hélène* dans une Pléiade de l'époque, une édition allemande des *Mémoires* du duc de Saint Simon.

Le temps passait et nous avions faim. Naoum Kleiman propose de grignoter dans la cuisine des choses très simples

et très russes : des pirojki arrosés d'une vodka toute nouvelle sur le marché, la Limmonaya, parfumée au citron. Le cabinet devient la dernière cantine où l'on cause. Et de quoi causer sinon de ce paradoxe qu'Eisenstein (je ne dis rien de Vertov, encore plus mal loti) est redevenu, en URSS *aussi*, un phénomène de ciné-club. Kleiman revient de Sibérie où il a montré quelques films. Le téléphone sonne : on lui propose d'aller à Kazan avec un *Mabuse* muet de Lang sous le bras.

C'est ainsi, espère-t-il, qu'une nouvelle génération va redécouvrir Eisenstein, le théoricien, l'homme de théâtre, le psychologue, le dessinateur. Kleiman joue sur le temps et le temps joue pour Eisenstein. A Berlin, quelques jours auparavant, dans le château de Charlottenbourg, j'avais rencontré Tom Luddy, chargé des affaires esthétiques et diplomatiques de Coppola. Tom me parla moins de la vente des studios Zoetrope que du dernier projet de son patron : un « tout Eisenstein » en coffret-cassettes, reconstitué à partir de négatifs de Moscou. Les autorités soviétiques n'ont encore dit ni niet ni da. Kleiman attend. Tom attend. Une seule crainte : que Coppola ne remonte *Que viva Mexico*.

11 mars 1983

Un tour dans la boîte

Jusqu'à une date assez récente, voyager c'était aller ailleurs. Découvrir une capitale, c'était s'y perdre de bon cœur et se rendre sensible à toutes les informations (couleurs, vitesses, regards) qui nous diraient à quel moment de l'histoire des media cette ville appartenait. New York est toujours une ville de l'époque du cinéma. Tokyo déjà une ville de télévision, Moscou encore une ville du siècle

de la *peinture*. Sa population (ses files de passants qui n'en finissent jamais de longer ses parallélépipèdes de pierre) ne cesse de « faire tableau ». C'est un monde d'avant les media.

Mais on peut aussi voyager dans sa chambre : en regardant la télé. La télévision, c'est comme la rue : c'est une rue bis. On y voit des automatismes, de l'impensé dans les images, des réflexes gourds. On recueille la mine d'informations fugitives d'un inconscient à ciel ouvert. La télé est souvent nulle ? Mais justement, elle ne se surveille plus, elle n'est que lapsus. A Moscou, elle ne laisse rien filtrer? Rien, sauf sa façon de tout filtrer. Est-elle, en cette fin de siècle, le seul babil mondial, la culture petite-bourgeoise par excellence, avec sa pauvre grammaire faite de jeux pas futés, de troncs parlants, d'images régulièrement niées par leurs commentaires et de feuilletons du genre « familles, je vous ai »?

A Moscou, pour quelques jours et à n'importe quelles heures, j'ai regardé le grand téléviseur de ma chambre d'hôtel. Simplement curieux du tout-venant de l'image soviétique officiellement moyenne, de son « look ». Un bon entraînement : ne pas oublier ses préjugés mais les précipiter sans ménagement contre le mur d'une expérience brute et, j'en conviens, perverse : *regarder la télévision soviétique*! La « boîte », comme on dit là-bas.

La première fois que j'ai appuyé sur le bouton (j'étais ému), la boîte parlait français! Avec un accent russe, puisqu'il s'agissait d'un cours de langue française. Trois jeunes gens (un blond hilare et deux filles du genre « Natacha-mon-guide », bien capables d'aller prendre « le chocolat de chez Pouchkine ») se livraient à l'exercice toujours gai de la saynète pédago où la nécessité de mettre en valeur les difficultés vaincues de la langue étrangère servent de prétexte (ou le contraire?) à un petit tableau idéal et moralisé de la « vie quotidienne ». Irréel. Suivait un film inénarrable, entre la SF et le théâtre de l'absurde, intitulé *Les Gamma*. Le héros, un jeune homme empoté, l'air d'un danseur du Bolchoï prématurément atteint de sciatique, croit dur comme fer à l'existence des « Gamma » qui sont des extra-terrestres extrêmement doux, à crinière grise et à chemises de nuit trop courtes. Un diorama de toiles peintes représente un sous-bois, quelque part en France. Des gendarmes à képi sont à la recherche des Gamma mais ceux-ci leur échappent : voyageant dans une sorte de cosse-sphère, ils ont la faculté de rétrécir à volonté et de se faire imperceptibles. Seul le héros (sans doute parce qu'il a gardé la pureté de l'enfance) les voit, leur parle et veut partir avec eux. Come! Stay! Il y a du *E.T.* là-dedans, mais made in USSR.

Le lendemain, sur une autre chaîne, je captai le cours d'anglais. Trois acteurs (dont un galopin cuissu) hurlaient au ralenti les phrases difficiles du fameux sketch de O'Henry, *The Ransom of Red Chief* (dont Hawks tira naguère un petit film désopilant). Le surlendemain, à un horaire impossible, je tombai inéluctablement sur le cours d'allemand. Il s'agissait d'une enquête policière où un jeune inspecteur à col roulé était plongé dans un décor de formica, fortement évocateur des premiers Fassbinder. Très kitsch, mais sans le savoir.

La leçon de ces leçons m'a paru claire : la boîte, c'est fait pour éduquer, pas pour séduire. Pas besoin de loi anti-sexiste pour que la dignité des présentatrices soit respectée. Et l'éducation est physique, aussi. Une après-midi de dépression, j'ai surpris une ribambelle d'enfants des deux sexes en train de s'affronter collectivement sous le regard sans faiblesse d'un jury de grandes personnes. Balles au prisonnier, courses plus tordues les unes que les autres, consistant à passer plusieurs fois dans un cerceau ou entre

les barreaux d'une échelle : toute une série d'épreuves interminables et inter-écoles en forme de hideux handicaps.

La boîte gère le passé aussi. Un lundi matin, vers neuf heures, quelle n'est pas ma surprise de trouver, déjà installée sur une chaîne, toute une évocation de la Seconde Guerre mondiale. Un montage de documents d'archives noir et blanc défile une fois de plus sur fond étouffé de musique pompière et de commentaires lents déclamés d'un air roucoulant et pathétique, dans cette belle langue russe qui semble s'être faite aux effets de manche de la voix off(icielle). L'évocation des combats fit place à une émission sur les carrières militaires d'aujourd'hui avec interviews de héros vieillis et de jeunes recrues sympa. C'était le jour du départ : il fallait quitter ce spectacle à regret. Reste l'image d'une chorale d'anciennes combattantes remises en uniformes et en rangs. Reste le son de leurs voix guillerettes. Ex-chair à canon, devenue chair à images d'une guerre qui n'en finit pas.

15 mars 1983

LE CINÉMA VOYAGÉ

Avril 1983, Stockholm. Rencontre avec un vieil homme au soir d'une vie bien remplie. Ou : Bergman de bonne humeur.

Bergman impromptu

« Stockholm était une petite ville avant la guerre. Depuis, elle a le cancer. C'est une ville dure, avec une croissance malade. Je ne l'aime pas. » L'homme qui me tient ces propos est au volant de sa voiture : il rentre chez lui. Vaguement enso-

leillée, Stockholm a pourtant de beaux restes. Les restes intacts d'une grandeur surannée, pour cause de « paix suédoise ». Une ville calme, policée, plus leucémique que cancéreuse. Derrière nous, à droite, nous laissons l'Institut du Cinéma Suédois *(Svenska Filminstitutet)* et son long bâtiment moderne. On y trouve des bibliothèques, des écoles de danse, de doux bureaucrates, une caféteria claire, une cinémathèque et, au sous-sol, deux studios de cinéma parmi les plus modernes d'Europe. Plus loin, si l'on tourne à gauche, se trouve l'église Hedwige Éléonore.

L'homme qui me dit qu'il n'aime plus Stockholm est Ingmar Bergman. Il est né à Uppsala il y a soixante-cinq ans et il n'a pas tellement voyagé. Aujourd'hui, il vit à Munich ou sur son île de Farö. Il n'est à Stockholm que parce qu'il y travaille. Depuis quelques jours, il tourne pour la télévision suédoise un nouveau film, *Après la répétition*. Trois acteurs et seize millimètres. C'est à la porte des studios de l'Institut que je l'ai rencontré. Quand le rouge s'est éteint, pas avant. C'est de là que nous revenons. Quant à l'église Hedwige Éléonore, nous n'irons pas. Enfant, Ingmar Bergman eut sur elle une vue imprenable puisque le pasteur (luthérien) n'était autre que son propre père. Mauvais souvenir. Ceux qui ont vu *Fanny et Alexandre* savent pourquoi.

La Suède, malgré tout, n'a qu'un roi (Gustav VI Adolf) et qu'une capitale (Stockholm). Ce pays égalitaire n'aime pas plus l'exhibition du pouvoir que la séduction de la marchandise (pas de publicité à la télévision, *E.T.* interdit aux enfants). Bergman règne seulement sur la scène et sur les écrans, le grand et le petit. Lorsque *Scènes de la vie conjugale* est passé en feuilleton à la télévision, il n'y avait personne dans les rues. On pense qu'un million de Suédois aura bientôt vu *Fanny et Alexandre*. Un Suédois sur huit (c'est beaucoup) aura vibré au film le plus cher de l'his-

toire du cinéma suédois (dix millions de dollars : c'est beaucoup aussi).

Bergman parle peu aux journalistes, n'ayant plus guère besoin des media et de leurs verres grossissants. On le dit capricieux, peu disert, carrément phobique. Mais on dit aussi qu'il peut être un monstre de gentillesse pour qui est parvenu jusqu'à lui. Il faut lui supposer un sixième sens, un radar qui lui dit à chaque instant où finit *son* monde (son « île ») et où commence la menace de l'autre. Téléaste avant la lettre, il a filmé les visages de ses acteurs de très près parce qu'un peu plus loin, c'est déjà très loin. Homme de théâtre, il a fait sa vie avec une troupe qui, en retour, l'a protégé. Homme d'images, il ne quitte le studio que pour aller regarder la télévision chez lui. Les veilles de week-end, il part pour son île avec quatre ou cinq films en cassettes sous le bras.

Bergman vieux. Les yeux clairs, les sourcils blanchis, le visage émacié par endroits, bouffi à d'autres. Inégal, divisé, charmeur. Le rire (un peu forcé) est celui d'une vieille dame qui se sait star, quand même. Le regard celui d'un enfant attentif ou d'un séducteur aux aguets. L'élégance délibérément nordique : loden vert, chemise à carreaux et, au lieu du béret qu'on lui voit sur la tête depuis toujours, une casquette de velours, improbable, assortie au pantalon : marron.

Ce jour-là, Ingmar Bergman était d'excellente humeur. Une fois dispersée la mini-équipe du tournage, nous nous sommes enfermés dans une pièce, à côté du studio vide. Un bureau moderne, impersonnel où le téléphone sonnera en vain pendant une heure ; le temps de l'entretien. Avec une table ronde, une nappe et une bougie dans un coin. La lumière électrique est-elle trop crue ? Avant même qu'on ait eu le temps de le penser, le cinéaste se transforme en magicien et d'un seul et beau geste, éteint la

lumière et, d'une allumette théâtralement grattée, allume la bougie. Effet très réussi. La conversation, à bâtons rompus, aura lieu dans ce coin hanté, en plan fixe, dans un décor « bergmanien ». Il ne reste, ayant ri, qu'à commencer. Par n'importe quoi. Par une mauvaise nouvelle par exemple : *Fanny et Alexandre* n'a pas à Paris le succès escompté.

La première semaine a été mauvaise. Maintenant, le film passe dans dix salles à Paris et il vient à peu près 2 500 spectateurs par jour.

– Ça ne me dit rien... Est-ce que c'est bien ?

– Non. Le premier jour a même été désastreux, mais je crois que ça s'améliore. Comme le film a été annoncé comme « le testament d'Ingmar Bergman » (rire sonore de I.B.), *le public a dû être surpris qu'une chose aussi sérieuse que votre testament sorte d'une manière si hâtive.*

– Vous savez, une fois que j'ai fait un film, je l'abandonne. Je dois m'en séparer et je ne veux plus rien en savoir. Je ne lis pas les critiques, sauf les suédoises. Parce que c'est toujours dangereux de regarder en arrière. Quand quelques années ont passé, je peux m'asseoir – complètement seul – et regarder un de mes films et voir objectivement ce que j'aime et ce que je n'aime pas. C'est pourquoi je répugne à ce point à donner des interviews ou à faire des commentaires sur un film que je viens de finir. C'est trop proche.

– Quand le film est fini, il appartient à tout le monde...

– C'est ça. Il ne m'appartient plus.

– Alors, je vais vous poser une autre question. A Paris, Toscan du Plantier dit que vous lui auriez confié que Fanny et Alexandre, *c'était* Dallas *!*

– *(hilare)* Ha ! Ha ! Ha ! Ha !

– Est-ce une plaisanterie ? Est-ce sérieux ?

– Une plaisanterie, bien sûr. Mon film n'a rien à voir

avec *Dallas*. (Longue hésitation.) C'est juste une plaisanterie pour Monsieur du Plantier.

– *Mais vous avez déjà regardé* Dallas *à la télé ?*

– Oh oui ! Je suis fasciné de voir à quel point c'est mauvais. C'est la pire horreur que vous puissiez voir. Le mauvais goût y est si illimité que ça me fascine. Je le regarde toujours, je trouve ça fou. C'est mal écrit, mal joué, mal mis en scène, mal photographié. Si jamais un bon acteur jouait par hasard dans *Dallas*, ce serait une catastrophe.

– *Pensez-vous qu'une télévision européenne puisse aller aussi loin dans le mauvais goût ?*

– La télévision suédoise ou la française, oui... *(rires)* Non, nous ne pourrions pas parce qu'il y a dans *Dallas* un tel sens du professionnalisme ! C'est très bien découpé. C'est un bout d'industrie qu'ils font très vite et avec précision. Et cette approche purement professionnelle n'existe pas en Europe. Nous ne savons rien de cette façon de faire.

– *Mais même si* Fanny et Alexandre *n'est pas* Dallas, *on pourrait se dire qu'un cinéaste européen qui veut raconter une histoire en feuilleton avec tout l'arrière-plan culturel européen se pose un peu les mêmes problèmes que les gens qui font* Dallas, *non ?*

– Pour le public, je crois que *Dallas* est un conte de fées. Avec un *big bad boy*, un bon père, une mère malheureuse : tous les archétypes de conte de fées. C'est ce qui touche l'inconscient des gens. Mais ça n'a rien à voir avec la réalité. Rien. Non ? Je dois dire que je ne connais rien au monde de *Dallas*, à la réalité de *Dallas (rires)*.

– *Croyez-vous qu'en Europe, on ne sache plus raconter des contes de fées ?*

– Non. *(Un temps.)* Les gens ont toujours besoin de contes de fées. Bien sûr, en un sens, *Fanny et Alexandre* en est un. Fellini sait les raconter. Et Tarkovski aussi, à travers la poésie. Ou un film comme *Le Tambour* de

Schlöndorff. Dans les années soixante-dix, nous croyions à une réalité commune, objective, mais il n'en est rien et nous voilà revenus aux contes de fées, aux histoires qu'on se raconte. Aux rêves. Cela me plaît beaucoup.

– *Quel rôle joue la télévision là-dedans ? Parce que c'est une machine froide qui se prête mal au conte de fées.*

– Quand vous êtes au cinéma, vous êtes assis confortablement dans le noir et en face de vous, il y a un point lumineux : vous ne bougez pas, vous êtes en situation d'hypnose. C'est plus facile alors de vous montrer les rêves, la magie, la suggestion parce que votre inconscient est « ouvert ». A la télé, c'est le contraire : la pièce est en pleine lumière, les gens entrent et sortent, le poste est petit, des choses arrivent tout le temps. Quand vous prenez conscience de cette différence de réception, il vous suffit de changer votre outil.

– *Quand un de vos films passe à la télévision, comment imaginez-vous votre public ? Est-ce que cela vous influence ?*

– Je l'ai souvent dit : ce qui est important quand on fait un film pour la télévision, c'est de penser aux gros plans. C'est cent fois plus important à la télévision qu'au cinéma. Parce que le visage et le regard d'un être humain peuvent toujours fasciner. Vous devez être très conscient de cela. A cause de cela, j'aime beaucoup travailler pour la télévision *(un temps)*. Et puis je me rends compte à quel point c'est important. Peut-être moins en France, mais en Suède où les gens vivent très éloignés les uns des autres, le fait d'allumer cette fenêtre magique le soir dans l'obscurité, dans la fameuse *obscurité scandinave (rires)*, c'est une communication énorme, fantastique !

– *Avez-vous le sentiment d'avoir été l'un des cinéastes très vite conscients des pouvoirs de la télé, au point d'avoir fait – au cinéma –, une télé meilleure que ce que faisait la télé ?*

– Dans certains films, oui...

– Et maintenant que cinéma et télévision se sont rejoints, vous, vous revenez au théâtre?

– Je pense, oui... Vous savez, je me souviens *(grand soupir)* quelle expérience fantastique ça a été quand j'ai vu la télévision pour la première fois...

– Quand était-ce?

– Je vivais dans le Sud de la Suède, à Malmö et je travaillais pour le théâtre. C'était vers 1950 ou 1951. La Suède n'avait pas encore de télévision mais le Danemark oui. A Malmö, qui est à deux pas de Copenhague, nous pouvions voir la télé danoise. La première fois, c'était dans une boutique : il y avait à l'image un violoniste dont on ne voyait pas la tête; je suis resté des minutes, fasciné. J'ai acheté un poste et je l'ai ramené chez moi. A l'époque, il n'y avait qu'une heure par jour et deux le samedi. Je n'ai jamais ressenti la télé comme une ennemie du film. Quelque chose passe à la télé et au même moment, vous êtes en contact avec des millions de gens! Et le lendemain, tout le monde a tout oublié : j'adore ça.

– La télé, c'est comme le théâtre : quand c'est fini, c'est fini.

– Oui, j'adore ça.

– Vous regardez beaucoup de films sur cassettes?

– Oui. Après une journée de travail, je n'ai pas très envie d'aller au cinéma. Si je sors, c'est pour aller au concert. J'aime m'asseoir dans une salle de projection et voir un film, mais je suis trop fatigué pour le cinéma. Les cassettes, c'est fantastique. Ce n'est pas très beau, mais c'est acceptable.

– Et qu'est-ce que vous regardez?

– Entertainment! Entertainment! Détective stories! Des films américains des années trente, en noir et blanc.

– Et le programme normal de la télévision, est-ce qu'il vous stimule ou est-ce qu'il vous ennuie?

– J'aime bien la publicité. Ici, en Suède, nous n'avons

pas de publicité à la télé : ce n'est pas autorisé. Mais je vis le plus souvent à Munich où il y a 5 chaînes, deux autrichiennes et trois allemandes, et là il y a des publicités de bon goût et très sophistiquées. Ça m'intéresse... *(Un temps)* Mais la télé est fantastique, vous pouvez voir Karajan répéter, comment il travaille, les réactions des musiciens. Et le sport, c'est pareil : le ski, le tennis...

– Ah oui, le tennis!

– C'est formidable!

– J'étais à Moscou il y a quelques jours pour France-URSS de Coupe Davis, mais les Soviétiques n'ont rien montré à la télé, parce qu'ils ont perdu.

– Ha! Ha! En Amérique, je pense qu'ils filment mal le tennis parce qu'ils coupent tout le temps. C'est mieux d'avoir toujours le même point de vue. Ils sont trop près derrière les joueurs.

– Ils font trois plans là où nous n'en faisons qu'un : quand le joueur sert, quand la balle passe au-dessus du filet et quand l'autre joueur relance.

– Oui, c'est très gênant. Parce que vous êtes tendu et quand on change d'angle, c'est énervant.

– Parce que les Américains veulent toujours être « sur le coup », aussi près que possible. S'ils pouvaient filmer la balle toute seule, ils le feraient!

– C'est vrai. Je n'aime pas ça.

– *(tout à trac) Et si on parlait un peu de* Fanny et Alexandre? *Comment expliquez-vous l'énorme succès du film en Suède?*

– Je ne sais pas. Non, je ne sais pas.

– Et cette histoire de « ceci est mon testament », est-ce aussi une plaisanterie?

– Je n'ai jamais dit ça. C'est une invention. La seule chose que j'aie dite est « ceci est mon dernier film pour le cinéma ». Ce n'est pas un testament. Il y a des parties

de mon expérience, de ma vie, de mon enfance dans tous mes films. Pour un artiste, en quelque sorte, tout est testament. Mais pas *Fanny et Alexandre* plus qu'un autre, même s'il est vrai que c'est un film très personnel.

– Et le film que vous tournez en ce moment, qu'est-ce que c'est?

– C'est un film pour la télévision, en seize millimètres. J'aime travailler en seize millimètres, parce que la caméra est petite et que si l'on veut, on peut gonfler le film. *La Flûte enchantée* a été tournée en seize millimètres et on l'a montrée à l'Opéra de Paris! *Face à Face, Scènes de la vie conjugale* aussi *(un temps)*. J'ai écrit *Après la répétition* l'été quatre-vingts, dans mon île, pour m'amuser. L'un des élèves de l'école de théâtre m'avait demandé pourquoi je n'écrivais pas sur mon expérience théâtrale. A vrai dire, ça m'ennuyait. Je l'ai écrit comme une conversation entre un vieux metteur en scène et une jeune fille. Et puis ça c'est compliqué.

– On a un peu parlé de cinéma, pas mal de télévision, mais pas de théâtre. Que pensez-vous du théâtre actuel? Est-il très différent de celui que vous avez trouvé à vos débuts?

– *(après un long temps)* Non. Parce que le théâtre, c'est trois choses : le mot, l'acteur et le public. Si vous avez les trois, vous avez une performance. Pas de machine, pas de scène, pas de décor, rien. Et ces choses, vous les avez depuis les derniers trois mille ans. Vous pouvez tout changer sauf l'acteur, le public et le contact qui s'établit entre eux. Et ça, c'est éternel.

– C'est le sentiment que l'on a à la fin de Fanny et Alexandre. *Les deux femmes, la vieille et la jeune, décident de se remettre au théâtre, cela fait des années qu'elles ont arrêté et pourtant, on a le sentiment que cela ne fait rien, qu'il n'y a pas de retard.*

– Exactement. C'est cela qui est extraordinaire au

théâtre. Dans la version pour la télévision de *Fanny et Alexandre*, le père entre dans la chambre des enfants pour leur raconter une histoire, un conte de fées. Il prend une vieille chaise et il dit : c'est une chaise très chère, en or et en diamants et vous devez y faire très attention. Les enfants acceptent et cela, c'est la magie et le secret du théâtre. Vous ne pouvez pas faire cela avec le cinéma ou la télé parce qu'alors il vous faudrait une vraie chaise en or et diamants. Ce sont là leurs limites. Le théâtre, lui, est aussi illimité que votre imagination, vos désirs, vos rêves... Je suis donc heureux de continuer à travailler pour le théâtre. Je peux quitter la télévision ou le cinéma à n'importe quel moment mais j'espère passer encore des années au théâtre.

– On dit volontiers aujourd'hui que le cinéma a tendance à se rétrécir. Il est plus cultivé, plus conscient de cette culture mais il n'a plus l'ampleur qu'il eut à ses débuts, au temps du muet. Qu'en pensez-vous?

– Écoutez, j'ai fait des films pendant quarante ans et plus et le cinéma a été inventé à Paris en 1895, il y a un peu plus de quatre-vingts ans. Et maintenant nous nous trouvons au milieu d'une grande révolution, en grande partie technique : l'électronique. Et je suis heureux. Car quand on y pense, c'est très curieux, nous travaillons aujourd'hui exactement de la même façon que les frères Lumière, avec les mêmes machines. C'est plus sophistiqué mais le principe est le même. La couleur n'a rien apporté à l'art, le parlant a presque été une catastrophe. Personnellement, je suis tellement fasciné par la vieille façon de faire des films, avec la caméra, le projecteur et les ombres sur un écran banc! Je suis heureux de laisser tout cela maintenant. Les jeunes peuvent reprendre et faire les investigations nécessaires pour maintenir le cinéma en vie pour l'avenir. Mais tout va changer très vite, non?

– Si, si ! Ce qui me frappe c'est que des cinéastes comme vous ou Antonioni (à qui j'avais posé la même question) n'ont pas l'air effrayés ni nostalgiques. Les gens plus jeunes que vous sont moins à l'aise, ils se sentent pris entre deux âges.

– Comprenez-moi bien. Je dis cela en-dehors de tout sentimentalisme. Cela ne me rend pas malheureux. Mon grand amour, cela a été la *magie de la projection* et l'électronique ne pourra jamais recréer cette magie des ombres. C'est incroyable, ne pensez-vous pas ? Ce que j'aime le plus aujourd'hui c'est de m'asseoir dans une salle de projection et de voir des films muets et d'avoir le sentiment merveilleux d'être dans ces films, d'en être le co-créateur, de laisser aller mon imagination…

– Vous vivez plutôt à Munich. Il y a quelques années, à cause d'une histoire d'impôts, vous aviez quitté votre pays. En quels termes êtes-vous maintenant avec la Suède ?

– Tout est arrangé. Ce fut un terrible malentendu. Pour moi, à l'époque, ce fut une catastrophe. La bureaucratie suédoise devait changer et elle ne l'aurait jamais fait si ce n'était tombé sur moi. Il y eut une pression des media, c'était devenu un scandale. L'avantage pour moi, c'est que cela m'a presque tué mais que cela m'a fait du bien aussi. En 1976, j'avais une bonne vie, du succès, des amis et j'ai dû tout quitter pour repartir à zéro. C'était un peu dur pour un homme de 57 ans. J'ai dit à ma femme : de deux choses l'une : ou ça me tuera ou ça sera très stimulant. En fait, j'aime vivre à Munich, il y a 32 théâtres, 4 orchestres symphoniques, 2 opéras, beaucoup d'expositions : ils prennent la culture très au sérieux. Au début, nous avions décidé de venir vivre à Paris mais c'était malheureusement trop bruyant. J'ai besoin de vivre au calme.

– Viendrez-vous à Paris cette année ?

– Lorsque nous serons plus loin de *Fanny et Alexandre*, j'aimerais venir voir quelques amis. Je crois qu'il se passe

des choses au théâtre. J'aime Ariane Mnouchkine, j'aime beaucoup *1789* et le *Molière* et aussi l'adaptation du *Mephisto* de Klaus Mann. Peter Brook, aussi… *(un temps)* Et votre opéra, toujours aussi… *(geste éloquent)* ?

– Hélas oui. Mais on va en construire un nouveau, plus populaire, à la Bastille. Ça va prendre des années.

– Non ? C'est fantastique ! Votre gouvernement fait beaucoup pour la culture, n'est-ce-pas ?

– Oui, il y a plus d'argent. On aimerait que Paris soit une sorte de grosse cour italienne de la Renaissance. (Un temps, le dernier.) *Pouvez-vous nous parler de vos projets ? Ferez-vous* Les Contes d'Hoffmann *pour le cinéma ?*

– *Fanny et Alexandre* m'a épuisé. J'y ai travaillé quatre ans et j'en subis encore les conséquences. *Les Contes d'Hoffmann* est un travail très lourd. Je vais y penser. Mais d'abord, il faut que je finisse ce film et que je monte le *Don Juan* à Salzbourg. Cet été, je vais monter *Le Roi Lear* au Théâtre National de Stockholm. Puis il faut que je me repose. Voilà. Merci beaucoup !

3 avril 1983

Édith, Marcel et Lelouch

Lelouch, nul n'en doute, est un malin. En choisissant de raconter l'histoire de Piaf et Cerdan, il a fait plébisciter son sujet *avant d'avoir eu à montrer son film. Chantage au sujet. En l'appelant* Édith et Marcel, *il en a fait pour le public une histoire de famille (plus petits les noms, plus grande la famille). Chantage à la familiarité. En remplaçant – joli coup de poker – Dewaere par le fils Cerdan, il a joué sur du velours (personne n'irait critiquer Cerdan Junior qui n'est pas un acteur et dont le visage marqué est d'ailleurs l'une des rares choses vraies de ce faux film). Chantage au vécu. En cachant le plus longtemps*

le film à la presse, il a joué astucieusement sur le compte à rebours du temps. Chantage à l'événement. Lorsque la presse verrait enfin le film (par faveur spéciale) ce serait trop tard : les noms de Piaf, de Cerdan (et de Lelouch) seraient déjà dans tous les media. Cqfd. C'est ainsi que Claude Lelouch a bénéficié d'une matraquante promotion gratuite (à côté de quoi celle de E.T. *est une merveille de déontologie commerciale : après tout, il a fallu inventer* E.T. *avant de le promotionner).*
Où est le bluff, alors ? Dans le film, dans Edith et Marcel, le produit, *dans ce terrible navet enfin, visible. Ce film sur la poisse est lui-même poisseux. Je suis sorti du cinéma avec le sentiment d'avoir mis trois heures à remonter un fleuve de confiture à la nage. Grands mouvements de glu, fausses hésitations du faux direct, dialogue entièrement en v.o. chabadabada, escamotage de toutes les scènes difficiles à filmer (l'amour, la boxe : au-delà des cordes du petit ring midinette où Lelouch campe depuis toujours), une caméra qui se voudrait participante et qui n'est que collante, bref l'air d'un vidéo-clip mammouth dont on se demande pour qui, pour quoi il fait de la retape.*
Passons. Passons puisque l'essentiel n'est pas là. Le film est très raté, mais Édith et Marcel, *le simulacre est presque réussi. Reprenons : Lelouch annonce la couleur (Piaf + Cerdan), il laisse les media enfiévrés traiter le sujet et abattre leurs cartes. Si vous lisez la presse, si vous écoutez la radio, si vous jetez un œil sur la télé depuis quelques semaines, avouez que vous avez appris beaucoup de choses sur Piaf et Cerdan (y compris dans* Libé *!) Quant à lui, pas si bête, il se garde bien de traiter le sujet, son film est une pure « forme » au sens où l'on parle de forme pour une chaussure : impersonnelle et prévisible : un océan de clichés, d'émotions feintes, de sentiments répertoriés, de mythologie pré-mâchée. Qu'importe, les media ont traité le sujet pour lui : le film sort au moment où il ne reste plus qu'à récupérer ce qui peut l'être. Le film dans cette histoire, c'est le dix de der d'une partie truquée.* Édith et Marcel *est la bande-annonce (ou le résumé rétrospectif) du phénomène médiatique qui était censé annoncer* Édith et Marcel. *La boucle se boucle, le serpent se mord la queue, la manip est totale. Quant aux media, qui se sont roulés aux pieds d'un film qu'ils avaient renoncé à juger par avance, il est moral qu'ils aient été roulés, eux aussi (*Libé *compris). Lelouch est un cinéaste inégal, mais un as des as des media. Lui qui a toujours souffert d'avoir peu de choses à montrer et rien à dire, il a réussi cette fois à montrer qu'il pouvait le faire dire à d'autres et pour rien. C'est une bonne leçon.*

16 avril 1983

Resnais et l'« écriture du désastre »

Tout cruciverbiste saura de quoi je parle si je dis que voir un film d'Alain Resnais relève du « sport cérébral. » La Vie est peut-être un roman, *mais elle n'a de sens que dans tous les sens, horizontalement et verticalement. C'est une grille et il faut la remplir. C'est une cage et il faut la peupler. C'est du langage mais il ne veut rien dire : des mots qui coupent des mots, des carrefours noircis, des solutions provisoires. On pose la dernière lettre comme la dernière pierre, pour fermer le caveau du film fini. C'est ainsi que les films de Resnais deviennent facilement des monuments et leur auteur une statue du commandeur dans le cinéma français. C'est ainsi que le plaisir que l'on avait cru éprouver à chercher les définitions s'estompe et fait souvent place à de la satisfaction (celle d'en avoir fini) mêlée de lassitude (celle de s'être torturé tant de méninges pour si peu). Le monument est parfois désaffecté, le chef-d'œuvre un peu vide, le jeu avec l'art moderne s'est mué en devoir accom-*

pli et en (léger) orgasme cérébral. Je dis bien « cérébral » parce que voir un film de Resnais c'est suivre la marche forcée d'un influx nerveux le long des images (si les images étaient des neurones) et dans les circonvolutions du montage. C'est aussi, inévitablement, enregistrer de la déperdition, de l'entropie et même une certaine détumescence. Toutes choses liées depuis toujours à la modernité cinématographique.

Si bien que parlant de Resnais (avec révérence, en général), nous avons cette mauvaise habitude de commencer par décrire ses films comme des machines abstraites (montages savants, récits enlacés, rimes imaginaires) mais de laisser de côté sa façon de filmer, d'approcher un corps, de la choisir et, qui sait, de l'aimer. Resnais-filmeur intéresse moins que Resnais-démiurge. Or, s'il y a une énigme Resnais, elle est là : dans cette façon de filmer où ne passe nul affect (ou très rarement), « sévère mais juste » : sans haine, ni désir, ni violence. Avec une indifférence polie à tout ce qui fait la singularité des choses et des êtres. Les personnages de Resnais entretiennent avec le film qui les héberge une relation d'incertitude : ce sont des échantillons-hypothèses, des idées-cobayes, la partie « fiction » d'une « science » qu'ils ignorent. Comme les mots croisés : ils correspondent à des définitions qui leur sont extérieures par principe et de toute éternité. D'où un cinéma d'idées, allégorique et un peu froid, d'où aussi un risque d'académisme.

Un cinéaste qui préfère le général au singulier, n'est-ce pas embêtant ? Mais cette préférence n'a-t-elle pas une histoire ? Dans le cas de Resnais, oui. Cet homme a signé trois films géniaux, trois témoins irrécusables de notre modernité, trois manuscrits rédigés en VO dans ce que Blanchot appelle « L'écriture du désastre » : Nuit et brouillard (1956), Hiroshima mon amour (1958) et Muriel (1963). Au tournant des années soixante, Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma

comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais.

Il s'intéresse toujours aux états-limites de l'espèce. A la table rase, au retour à zéro, à la survie, à l'amnésie, au cerveau lavé et à l'éducation-remplissage. Dans ces états-limite, il ne peut plus y avoir de singularité : le désastre est anonyme, l'individu, le « personnage » disparaissent. Resnais est moins le cinéaste de l'imaginaire (qu'il a cru devenir) que de l'inimaginable (qu'il a été pour de vrai). Par la suite il refera « in vitro » par jeu, par ironie ou par goût morbide des films comme des expériences, avec « espèce humaine » dans le rôle principal. Mais on entendra toujours dans ses films une certaine qualité de silence qui vient autant de son goût du cinéma muet (l'avant-garde française des années vingt) que du souvenir de l'immédiate après-fin du monde.

C'est pourquoi le monde de Resnais est, aujourd'hui encore, un monde convalescent, fragile et compliqué. Moins le lieu de grandes audaces formelles que la patiente reconstitution, bout par bout, d'un monde plausible et qui marcherait. D'où les modèles réduits, la table rase puis encombrée. Dans La Vie est un roman, par exemple, il y a tout un côté « essai de voix », surprenant et parfois drôle, comme si Resnais découvrait cette chose qui ne pouvait jadis qu'être off et écrite par d'autres (Duras, Cayrol, etc.) : la voix. La voix et son terrible pouvoir de singularisation. Ce cinéaste fondamentalement muet se met à chanter – un peu.

« La guerre est finie » prophétisait un vieux titre de Resnais. Le deuil aussi, peut-être. Et la « modernité » sans doute. En un sens, lorsque les Américains ont osé Holocauste, Resnais a été libéré : Nuit et brouillard avait cessé d'être « le seul » film possible sur la question. L'écriture du désastre (autrement

dit : la modernité) redevenait illisible. L'oubli pouvait commencer. Convalescent, le cinéma de Resnais dit qu'il y a encore à rêver (Mon oncle d'Amérique) *et à narrer* (La Vie est un roman). *Curieusement, le cinéaste re-croise son temps.*

21 avril 1983

Ana

Antonio Reis et Margarida Cordeiro

Beaucoup de bons cinéastes dans ce petit pays (le Portugal). Aujourd'hui, Antonio Reis et Margarida Cordeiro nous donnent avec Ana *une somptueuse méditation.*

Rien n'est perdu. Hors des sentiers rebattus des media et du rappel battu des films cannables et précanonisés, il se rencontre encore quelques aérolithes. Un par an, ce n'est pas si mal. L'année 82 fut celle du *Sayat Nova* de Paradjanov, 1983 pourrait bien être, du côté des surprises fulgurantes, une année *Ana*. Inclassable, le second long métrage d'Antonio Reis et de Margarida Cordeiro. Magnifique, ce voyage dans le monde calmement troué de nos perceptions, entre la précision du rêve et l'imprécision du réveil, tout au vertige du présent. Ils ne sont peut-être plus assez nombreux les films qui donnent envie de se murmurer, ravi, « où suis-je? ». Moins par peur d'être perdu, égaré, que pour retrouver l'émotion du dormeur qui, au réveil, ne sait plus de quel plan il sort, dans quel plan « lit » il vient de reposer, à quel monde il s'éveille. Pour la gratitude envers ce moment désorienté et le plaisir de se dire, formulation archaïque d'une émotion archaïque, « où suis-je? ». Pour le verbe « être » qui vient avant ce petit mot surestimé : « je ». Pour l'éveil.

Où sommes-nous donc dans *Ana*? Au Portugal, puisque les auteurs du film sont portugais. Mais ce petit pays est encore trop grand. Au nord du Portugal, dans la région de Miranda do Douro, où Reis et Cordeiro ont déjà tourné, il y a quelques années, cet autre film magnifique et inclassable qui a nom *Tras-os-Montes*. Là et nulle part ailleurs. Là et partout ailleurs. Car la force d'*Ana*, ce qui décourage à l'avance toutes les classifications paresseuses, c'est justement cela. Cela fait longtemps qu'un film ne nous a pas rappelé avec une telle évidence que le cinéma est à la fois un art du singulier et de l'universel, que les images flottent d'autant mieux qu'elles ont jeté leur ancre quelque part. *Ana*-fiction? *Ana*-documentaire? Cette distinction est vraiment trop grossière. Fiction documentée? Même pas.

La fiction c'est se mettre au milieu du monde pour raconter une histoire. Le documentaire, c'est aller au bout du monde pour ne pas avoir à raconter. Mais il y a de la fiction dans le document comme il y a des insectes dans les roches fossiles et il y a du document dans la fiction pour la bonne raison que la caméra (c'est plus fort qu'elle) enregistre ce qu'on met devant elle, *tout* ce qu'on met devant elle. *Ana*-bout du monde? *Ana*-milieu du monde? Il y a une scène étrange dans ce film. Dans la demeure familiale où vit Ana (et où elle mourra), un homme (son fils) parle interminablement comme le ferait en vacances un universitaire qui essaie sur un public familier son cours de la rentrée. Il parle de ce qu'il connaît : des recoupements étranges entre son pays (cette partie du Portugal) et de la Mésopotamie ancienne, entre deux cultures de pêcheurs, deux façons de se mouvoir dans l'eau. « Qu'est-ce que c'est, la Mésopotamie? » demande un enfant. Le père pourrait dire : c'est la porte à côté. Les cinéastes pourraient dire : c'est le plan suivant. Déjà, dans *Tras-os-Montes*, la

même question était posée (par un autre enfant) : « Où c'est l'Allemagne ? » demandait-il à son travailleur émigré de père. Là-bas, disait l'homme. Et on sentait bien que pour l'enfant, « là-bas » commençait à côté, au prochain coude du fleuve. C'était au bout du monde et au milieu du monde. C'était un enfant. Et dans *Ana*, lorsque Reis lit – off – un poème de Rilke sur le plan du petit garçon malade qui s'agite dans son sommeil, ce n'est pas une coquetterie, c'est cette idée de poète (Reis a écrit des poésies, elles ont été publiées) qu'il y a des rimes en ce bas monde. Rapprochées, embrassées, entrelacées. Et que le cinéma est encore assez *local* (et non pas provincial) et assez *universel* (et non pas esperanto) pour les laisser venir. C'est pourquoi *Ana* risque de désorienter : en faisant couler l'Euphrate dans le Douro, il nous fait perdre l'Orient, pour de vrai.

Film de poète, mais aussi de géologues, d'anthropologues, de sociologues, de tous les -logues qu'on veut. Reis et Cordeiro sont portugais, mais pas de Lisbonne (c'est une capitale trop provinciale), pas même de Porto, ils campent leurs films dans ce Nord du Portugal où les touristes ne vont jamais (imbéciles, ils foncent par troupeaux vers l'Algarve). Paysages magnifiques et déserts qu'il faut voir comme des ruines somptueuses. Campagne qui est filmée comme une ville. Dans *Ana* les arbres, les chemins, les pierres des maisons ont presque un nom. Tout est carrefour, rien n'est anonyme. Le film est un paisible vacarme, le bruit du vent bonde et débonde les plans comme une mer. Il y a du vide au cœur du plein de sensations comme il y a un vide dans cette partie-là du Portugal. Les films de Reis et Cordeiro prennent acte d'une drôle de situation : l'exode a joué, puis l'émigration : les hommes sont partis, les enfants sont livrés à leurs jeux et les vieux à la garde des lieux. Il manque la surveillance des parents, il y a la

veille des grands-parents, tout un jeu de regards furtifs et tendres, étonnés et sérieux.

Et l'histoire ? Il y en a une, si l'on veut. Mais on n'est pas obligé de vouloir. Ana est le nom d'un vieille femme restée dans la demeure, droite comme un emblème. Le visage est buriné et altier, le corps est lourd et digne. Ana est un peu plus qu'un symbole. Surtout pas le symbole de la terre ou des racines ou de tout ce fatras paysan. Ana est une femme aussi et elle tombe malade. Ou plutôt, elle ne tombe pas. Il y a un moment admirable où, vêtue d'un large manteau bordé d'hermine, elle traverse la campagne avec l'élégance feutrée d'un personnage de Murnau. Le *Magnificat* de Bach que l'on entend alors est juste à la hauteur de la beauté de cette démarche. La vieille dame, de dos, crie un nom : Miranda ! Le sang lui vient alors à la bouche, elle regarde ses mains rougies, elle sait qu'elle va mourir. Miranda, c'est le nom de la petite ville la plus proche et c'est le nom d'une vache qui s'est égarée et que l'on retrouve au plan suivant. Il y a toujours plusieurs choses pour répondre à un mot. Il y a risque de mourir à crier seul dans la campagne.

8 juin 1983

Ludwig

Luchino Visconti

Une intégrale de Ludwig *sur les écrans parisiens. On n'en aura jamais fini avec la visite guidée de ce monument inclassable. Ni avec Ludwig sur lequel on sait tout. Ni avec Visconti qui demeure – quoi qu'on en dise – un cinéaste aussi célèbre qu'inconnu.*

Premier état : une version allemande de 2 heures 10 (un vrai massacre à ce qu'on dit). Deuxième état : une version anglaise de 3 heures (c'est ce pis-aller qui est sorti en France : dix ans déjà). Troisième état : une version italienne de 4 heures 05 (qui sort aujourd'hui). Viscontiens, encore un effort si vous voulez faire le tour de ce *Ludwig* dans tous ses états qui change de langue, de peau et de durée sans jamais cesser d'être votre monument préféré. La version longue, « œuvre de piété » due à Ruggiero Mastroianni (le plus célèbre monteur italien) et à Suso Cecchi d'Amico (l'une des plus célèbres scénaristes italiennes), est sans doute davantage « conforme à l'original ». Sauf que l'original d'un film déjà si original (pour tout dire : un monstre), cela n'a pas tellement de sens. Dans son – hélas mauvaise – hagiobiographie de Visconti, Monica Stirling fait allusion à une demi-douzaine de scènes que l'auteur de *Senso* dut se résoudre à couper. On y voyait une représentation privée du « Tristan », la mort de Wagner, la réaction d'Elisabeth « Sissi » d'Autriche à la nouvelle de la mort de son cousin : « *Ils l'ont tué! Traîtres! Assassins!* » s'exclamait-elle.

Rien n'empêche d'imaginer tous les tableaux intercalaires que Visconti aurait très bien pu ajouter, sans lui nuire, à sa fresque-gigogne. Rien n'empêche de soupçonner la vérité : qu'en Louis II de Bavière (1845-1886), l'homme-Visconti (1906-1976) avait trouvé son « sujet » idéal, le peintre-Visconti son motif de prédilection, l'artiste engagé-Visconti son héros négatif préféré. En eût-il résulté un court métrage, un diptyque ou un feuilleton de douze ou de soixante-douze heures, l'effet aurait été le même. Ce film est infini comme est infinie la patience de celui qui, vous ayant invité, vous fait les honneurs de la maison et vous guide dans son (grand) petit monde. Nous visiterons toujours *Ludwig* pour la énième fois. Au début, nous n'avions

vu que les pièces d'apparat pour y surprendre un sacre filmé comme dans une cuisine. Puis nous avons retrouvé la clé du donjon où le maître de maison a ses souvenirs d'enfant. Tôt ou tard, nous tomberons sur des scellés, des appartements interdits, des vapeurs de sauna dans une grotte wagnérienne, un haras dans un coin de jardin baroque, un bordel de garçons de ferme filmé comme un palais. Nous ne serons jamais surpris. Notre idée (sur Visconti) est faite.

Domesticité, promiscuité, prostitution sont les maîtres-mots de l'univers viscontien. Moins un cinéaste de l'amour que quelqu'un qui a filmé tout désir comme sexuel (en son fond) et comme tractation économique (dans sa forme). Souvenez-vous de Romy Schneider, l'épouse qui se vend à son mari dans *Le Travail*, film court mais admirable. C'est moins un témoin de la lutte des classes qu'un entomologue qui aurait une vue imprenable sur la promiscuité entre les classes. Et pourtant, si nous oublions un instant les pénibles clichés sur les contradictions de l'esthète engagé ou du prince marxiste et pédé, si nous nous demandons « comment c'est » (comme disait le vieux Sam), un film de Visconti, on se heurte à l'un des styles les plus hermétiques de l'histoire du cinéma. Avec un effet de monument immobile, avec l'ennui des visites guidées, avec le sentiment de ne pas peser lourd dans ce spectacle qui nous tolère sans nous voir.

Car il y a des cinéastes qui démontrent et des cinéastes qui montrent. Ce sont rarement les mêmes. Visconti a longtemps eu un faible pour la démonstration (dans *Les Damnés* par exemple). Pas pour la monstration. C'est ce qui en fait, si j'ose dire, un monstre. Car quand même, le cinéma c'est « donner à avoir ». Sauf que la façon de donner est parfois plus importante que ce qu'on donne. Lorsque la caméra viscontienne cadre, décadre et recadre, zoome, dézoome et rezoome, lorsqu'elle traverse l'espace de la scène comme

un trait de crayon gras (pour un peu, on verrait la flèche, comme sur un tableau de Velickovic), taillant à coups de serpe dans la figuration qui piétine toute harnachée dans le plan, ce n'est pas l'œil du maître qui voit pour nous ou nous qui voyons grâce à lui, ce n'est même pas le regard qui prend du recul pour juger (on ne juge jamais chez Visconti; on se contente de condamner, en silence et sans appel) ce n'est pas une affaire de vision, c'est une main. Oui, *une main*. Celle du peintre qui a déjà tout le tableau en tête et qui fignole un détail (furieusement) ou qui passe (à la va-vite) une couche de couleur supplémentaire sur une scène lente. La main du maître de maison qui profite de la visite guidée pour épousseter au passage les pièces de sa collection, comme s'il les découvrait en même temps que nous, comme s'il ne savait pas, comme s'il ne savait plus. Toujours la politesse, toujours la main. A celle du peintre, nous devons *Senso* (mais alors Visconti était, comme on dit, plus « engagé » dans l'Histoire). A celle du proprio, nous devons ce *Ludwig* dans tous ses états. Car, c'est là le plus étrange, Visconti n'est pas l'inventeur de son monde (son « auteur »), plutôt son propriétaire. Ce monde, il ne l'exprime pas (ce serait d'un mauvais goût tout à fait petit-bourgeois), il le fait visiter (c'est la moindre des politesses). Il le laisse voir, il ne le montre pas.

Paradoxalement, dans cette débauche de décors somptueux, de costumes à faire pâlir Louella Interim d'envie et de châteaux pour de vrai, il n'y a pas un gramme de fétichisme. Étrangement, dans cette histoire de roi extravagant, il n'y a pas une once de surprise, pas de place pour le suspense. Et pourtant ce film-monstre n'est pas un autel refroidi ou une cathédrale désaffectée (comme dans la version Syberberg). Il suffit de savoir le regarder et, pour cela, de se mettre un peu de biais par rapport au tableau qui ne bouge pas et à la main qui trace. Que voit-on, finalement?

Visconti, lorsqu'il retrace l'inéluctable déchéance du roi de Bavière, n'opte pas pour un traitement romantique (Ludwig seul, mécène et constructeur) mais pour une approche carrément *clinique*.

Chaque scène du film répète un petit scénario, toujours le même : un personnage « sain d'esprit » dialogue avec le roi fou, exige de lui quelque chose et à chaque fois, le roi cède. Il cède à tous et sur tout (sauf à la cocotte de luxe payée pour le dépuceler). A l'ambitieux Von Holnstein (Umberto Orsini) qui lui demande de renoncer à son trône, à Durkheim, la belle âme (Helmut Griem) qui le rappelle à ses devoirs de roi, à Cosima von Bülow (Silvana Mangano) qui lui demande de régler les dettes de Wagner, au ministre qui lui prouve que Wagner est un aventurier, au père Hoffmann (Gert Fröbe) qui le dissuade de ne plus être un roi vierge et surtout à sa cousine Elisabeth (Romy Schneider, plus Sissi que jamais) qui lui demande de ne pas l'aimer, elle. A tous, il cède; les autres il les paie (l'acteur itinérant, le valet-amant etc.).

C'est là que Visconti nous piège. Ou bien vous choisissez de ne regarder dans l'image *que* Ludwig, ou bien vous regardez la galerie des « autres ». Difficile de faire les deux. C'est une situation de *comédie*, de comédie cruelle, digne de Molière : le maître délire, certes, mais les représentants du « bon sens » ne valent guère mieux. Il y a du Orgon chez Ludwig et du Tartuffe chez Wagner. Si bien que lorsque nous regardons les autres, ce que nous voyons est douloureux : pas seulement leurs visages de flagorneurs ou leurs mines d'hypocrites, mais aussi le lâche soulagement de celui qui a compris que, de toute façon, vu l'exaltation autistique du roi, il n'y a plus à se gêner. Ce que nous voyons alors, par anamorphose, c'est de l'obscénité pure. Des deux côtés.

6 juillet 1983

La mort de Buñuel

D'abord, les chiffres ronds. Buñuel est né en 1900, peu de temps après le cinéma et la psychanalyse. En même temps que le siècle. Il a trente ans lorsqu'il frappe tout le monde de stupeur (L'Âge d'or, *1930). Il en a cinquante lorsqu'il effectue son premier come-back mexicain* (Los Olvidados, *1950). Soixante lorsqu'il revient choquer son pays natal* (Viridiana, *1960) et soixante-dix lorsqu'il lui dit adieu* (Tristana, *1970, sublime). En bonne logique, Buñuel aurait dû mourir en 1990 ou en 2000, mais l'éternité ne lui disait rien qui vaille.* « Mourir et disparaître à jamais ne me paraît pas horrible, mais parfait. Par contre, la possibilité d'être éternel me terrifie vraiment. »

Sur l'œuvre de Buñuel, on a eu tout le temps de tout dire. Il y aura toujours des volontaires pour l'interpréter et des naïfs pour penser que le cinéma est fait de symboles. Sur ce qui ne cessa de l'obséder, sa vie durant, il n'y a rien à ajouter. Sur les -ismes qu'il a croisés en chemin (surréal-, commun-, fétich, catholic-, onir-) tout repose déjà dans les histoires du cinéma. Sur lui-même et ce qu'il a bien voulu en dire, il n'y a rien à dire : une vie rangée, un mariage réussi, un bon dosage de sérieux dans le travail et de plaisirs simples (le vin, le whisky). Sur son style, il n'y a pas tellement à épiloguer : il a toujours filmé le plus frontalement possible des situations compliquées ayant trait à l'étude de mœurs, à l'éthologie bourgeoise et à la science des rêves. Un documentariste.

Où est le mystère alors ? Ni dans la vie ni dans l'œuvre. Dans la carrière. *Dans ses dents de scie. Et qu'est-ce qui meurt aujourd'hui avec Buñuel (après Renoir et Chaplin) ? Une certaine façon pour un cinéaste d'être dans le siècle et d'avoir,*

outre l'âge de ses artères, celui du cinéma. L'idée que le temps n'est pas un ennemi, qu'on le perd à vouloir le gagner, qu'il en reste toujours. La « carrière » de Buñuel, c'est une des aventures les plus simplement désarmantes du cinéma. Voilà un homme qui a commencé par survivre modestement aux trois coups tonitruants d'un début inoubliable (Un chien andalou, L'Âge d'or, Terre sans pain). *Voilà un cinéaste qui n'a rien trouvé de mieux que de commencer son premier film (payé avec l'argent de sa mère) par une image d'œil coupé qui continue à couper le souffle. Voilà un homme qui, pendant quinze ans, semble avoir oublié de se battre pour faire ses films à tout prix. Un as de l'avant-garde qui accepte de produire (en Espagne) et de réaliser (au Mexique) de purs films commerciaux. Un Espagnol sourd qui, sur le tard, a laissé les portraits les plus parlant français de la bourgeoisie française. Bref, un homme qui n'a pas toujours fait ce qu'il a voulu mais toujours* ce qu'il a pu. *Et qui est resté lui-même.*

Lorsqu'on parle d'humanisme, ou qu'on dit de quelqu'un qu'il est « humain », on désigne par là les faiblesses que par une générosité mêlée de lâche soulagement on a décidé de lui « passer ». L'humanisme de Buñuel n'a rien à voir avec cela. C'est plutôt l'honnêteté (la morale) d'un homme qui accepte de rester en prise directe avec ses propres contradictions, sans trop songer à les « résoudre », sans vouloir échapper au sort commun, sans mépris pour ce sort. Un artisan rigoureux qui, lorsqu'il déclare la guerre, sait bien qu'il ne peut pas ne pas la déclarer. Ni la gagner. Mais qui saura toujours faire la différence entre les concessions sur ce qui est secondaire et la trahison de ce qui est principal.

Comme tous ceux qui semblent livrer au public une œuvre codée et des messages chiffrés, Buñuel a été le type même du cinéaste à interpréter, donc à récupérer. Mais il s'est hâté assez lente-

ment, il a vécu assez longtemps pour décourager ses exégètes. Pas parce qu'il changeait, lui, mais plutôt parce qu'ils changeaient, eux. Quelques idées aussi fixes que simples, têtues comme des insectes, indifférentes aux modes, lui ont permis de dire deux ou trois choses mais dans toutes les langues. Celle de l'avant-garde, celle du mélo populaire, celle de la qualité française. Peu de choses en vérité. Que le désir fait vivre et que son objet, finalement, est obscur, que l'homme pris comme animal erectus *est le seul objet d'étude qui importe, que l'homme-animal social vit dans une douce immoralité, que toute vérité, surtout provisoire, est bonne à dire.*

Dans les films français de sa dernière manière, de Belle de jour *à* Cet obscur objet du désir, *il eut le dernier mot sur ses commentateurs : tout le monde, soudain, redécouvrit qu'un symbole n'a pas forcément à être expliqué, que l'inconscient est un joyeux rebus, que les fantasmes font rire, que le réel est ironique et que la bourgeoisie a même un charme discret. Quelques années plus tôt, il avait déclaré en substance que le désir de trouver une explication à toute chose était un vice bourgeois. En ôtant à son public ce désir, il l'a, en quelque sorte « libéré ». Buñuel reste un cinéaste à part. Moins un inventeur de formes qu'un documentariste sur les formes de l'inconscient, sur ses* formations *plutôt. Chacun de ses films, en un sens, est comme un rêve. Les plus réussis ont la netteté de ceux qu'on a réussi à se rappeler entièrement. D'où leur comique littéral. Les moins réussis sont ceux dont on ne se souvient que par lambeaux. Qu'importe : il s'agit toujours d'un rêve, d'une capacité de les transcrire et de leur être fidèle. C'est en rêveur très éveillé que Buñuel a suivi l'aventure du cinéma, ou plutôt qu'il l'a doublée (comme la doublure d'un vêtement). En homme libre.*

1er août 1983

André Bazin

C'était le « vieux » des Cahiers. *Il bégayait, il aimait les bêtes, et il est mort à 40 ans. Il savait faire partager sa passion du cinéma. Il s'appelait André Bazin, critique français, et un Américain de l'Iowa a raconté sa vie.*

Les mauvais cinéastes (c'est triste pour eux) n'ont pas d'idées. Les bons cinéastes (c'est leur limite) en ont plutôt trop. Les grands cinéastes (surtout les inventeurs) n'en ont qu'*une*. Fixe, elle leur permet de tenir la route et de la faire passer au milieu d'un paysage toujours nouveau et intéressant. La rançon est connue : une certaine solitude. Et les grands critiques? C'est la même chose, sauf qu'il n'y en a pas. Ils passent (leur chemin, de mode, derrière la caméra), ils cassent (la baraque, puis les pieds) et pour finir, ils lassent. Tous, sauf un. Entre 1943 et 1958 (année de sa mort : il n'avait que quarante ans), André Bazin fut celui-là. Il a été, avec Henri Langlois, l'autre grand cinéaste « bis » de son époque. Langlois avait une idée fixe : montrer que tout le cinéma valait d'être conservé. Bazin a eu la même idée, mais à l'envers : montrer que le cinéma conservait le réel et qu'avant de le signifier et de lui ressembler, il l'*embaumait*. Il n'a pas eu de métaphores assez belles ni assez macabres pour le dire : masque mortuaire, moule, momie, empreinte, fossile, miroir. Mais un miroir singulier « *dont le tain retiendrait l'image* ». André Bazin, c'est un peu « à la recherche du tain perdu ».

Quelque chose risquait de disparaître dans cette recherche de toute une vie : le chercheur même. Cité, étudié, traduit, réfuté, béatifié certes, mais de moins en moins replacé – comme on dit vulgairement – « dans son contexte » : André Bazin, l'homme. Avec le livre de Dudley Andrew, responsable du département cinéma à l'Université

d'Iowa, c'est chose faite. Dûment préfacé (par Truffaut) et postfacé (par Tacchella), il s'agit d'une biographie intellectuelle de Bazin et d'une tentative (américaine, toute pénétrée de sérieux universitaire) de dresser un tableau plus que jamais utile : celui de la vie des idées (section : critique de cinéma) dans la France de l'après-guerre. A un moment où Bazin fut à la fois héritier et précurseur, figure de proue et passeur.

De quoi héritait-il, au juste ? D'une enfance studieuse (naissance à Angers, premières études chez les Frères, à La Rochelle), d'un goût précoce pour la lecture et pour les animaux, d'une carrière en apparence toute tracée d'instituteur (Ecole Normale de St-Cloud) et d'influences alors inévitables : Bergson en fin de carrière, Du Bos, Péguy, Béguin et Mounier (fondateur d'*Esprit* en 1932). Tout cela est très catholique. Mais très « social » aussi. C'est Mounier et l'idée d'« orientation propre » ou de « l'autre inconnu » qui retiennent Bazin étudiant. C'est l'exemple radical du militantisme chrétien de Marcel Legaut qui l'impressionne. Ce sont les textes de Roger Leenhardt sur le cinéma (dans *Esprit*) qui le frappent à un moment où il n'a pas encore opté pour le cinéma. Électrique, bavard, bohème, il ne sait pas encore pour quelles grandes choses il est né. Cela dit, il n'aime pas la médiocrité.

A quel moment commence-t-il à écrire ? Avec la « drôle de guerre » et avec une « drôle de crise » personnelle (psychanalyse sans doute ratée et restée obscure, rage devant la mollesse du clergé collabo). Avec un vrai trauma : l'échec à l'oral du professorat (*« Il m'est arrivé une catastrophe à laquelle je n'étais pas habitué : j'ai échoué à l'oral du professorat. Plus exactement on me l'a refusé parce que j'avais bégayé à ma lecture expliquée »*). Bazin, éducateur-né, ne sera jamais prof. Il sera mieux que cela : un initiateur. A partir de

1942, malgré un corps malade (les poumons) et un esprit troublé (il est trop critique, au fond, pour avoir la foi du charbonnier, il sera toujours un esprit libre inapte à l'allégeance, un homme religieux mais pas un croyant), il fondera des ciné-clubs et il les animera. Il faut dire qu'après les flambées théoriques des années vingt, ce qui s'écrit alors sur le cinéma est à l'image de l'idée qu'on se fait alors de cet art : médiocre. Peu élitiste, Bazin pense que faire aimer les bons films créera un public meilleur qui, à son tour, exigera de voir de meilleurs films, etc.

Cet optimisme est à l'image du climat intellectuel de l'immédiat après-guerre. L'« animation culturelle » est une idée neuve, mais politique. *Peuple et culture* (issu du maquis grenoblois), *Travail et Culture* (proche du pécé et où Bazin travaille) entendent bien ne pas perdre de temps à empêcher la bourgeoisie française de réoccuper le terrain culturel. Autre motif d'optimisme : il est de nouveau possible de vivre (et de penser) au rythme d'un art (le cinéma) qui épouse tous les débats de l'époque. Il y a de grands événements : le retour d'un film américain sur un écran parisien (le 5 octobre 1944, au Moulin-Rouge : il s'agit d'un Duvivier !), la bouleversante première de *Païsa* de Rossellini (novembre 46), la sortie boudée de *Citizen Kane* de Welles (1947). A chaque fois, aux premières loges, Bazin est à la fois le plus fébrile et le plus lucide. C'est un passionné. Sans passion, il n'écrit pas, mais s'il écrit il procède avec la méthode de celui qui veut en savoir plus sur sa passion et partager ce « plus ». Il devient le critique attitré du *Parisien libéré* (600 articles en tout), écrit dans *L'Écran français* (hebdo remarquable, créé dans la clandestinité en 1943), puis dans la seconde *Revue du cinéma* de J.G. Auriol. Et ce qu'il écrit compte.

La suite est mieux connue. Pour tous, l'optimisme fait place au désenchantement (repli sur soi, repli sur le

cinéma, sur le « cinéma en soi »). La guerre froide rend bête. Les staliniens qui prennent le pouvoir à *L'Écran français* trouvent Bazin encombrant. Ce spiritualiste a gardé le goût du social et le sens de l'histoire ; cet analyste du cinéma comme « forme » prête encore beaucoup d'attention au « contenu ». Gênant. C'est avec son fameux texte sur « Le mythe de Staline » (paru dans *Esprit* en 1950) que Bazin coupe les ponts (Sadoul écrira dans *Les Lettres françaises* une réponse ridicule). Et c'est « objectivement » que Bazin se trouvera animer le ciné-club le plus fermé et le plus « in » de l'époque : « Objectif 49 ». 1949 est une année intense. C'est celle du légendaire Festival du Film Maudit de Biarritz (étaient maudits *Les Dames du bois de Boulogne, Lumière d'été, L'Atalante)*, et c'est l'année de la naissance de Florent Bazin, fils d'André et de Janine. 1950 sera moins gai : tuberculose, sana et début d'une activité (à peine) ralentie. 1951 sera l'année de la création, avec Jacques Doniol-Valcroze, des *Cahiers du cinéma*, revue célèbre pour ses excès et sa couverture jaune.

Il lui restait huit ans à vivre. Bazin mort à quarante ans de leucémie, a eu le privilège de se voir devenir précurseur et d'être, au sein des *Cahiers* qu'il anima jusqu'à sa mort, « le plus vieux » d'une bande cinémaniaque qui devait, un an après sa mort, débouler dans le cinéma français. Bazin est le vrai « père » de Truffaut, enfant trouvé, deux fois déserteur, passionné de cinéma et qui ne perdit pas de temps pour déclarer la guerre (fin 1953) à l'establishment de la « qualité française », béat d'auto-satisfaction. Puis ce furent Schérer (futur Rohmer), Rivette, Godard et Chabrol. Bazin leur avait fourni les instruments intellectuels dont ils avaient besoin pour livrer leur bataille : l'étude privilégiée des grands cinéastes (pour Bazin, ce furent toujours Chaplin, Welles, Flaherty, Rossellini, Renoir), la revendication d'un cinéma « impur », le manque

de goût pour le théâtre, le refus de surestimer la technique, l'intérêt pour le cinéma américain mineur, etc. Et puis, l'idée de ce cinéma-miroir au tain un peu spécial, sans laquelle on ne comprend rien à ce que devait être la Nouvelle Vague après la mort du « passeur ».

Nul ne sait ce qu'il aurait pensé de l'évolution de ses jeunes amis, ni jusqu'où il les aurait suivis. Il est mort avant le moment où ce que l'on accepte d'un futur cinéaste (le talent et la mauvaise foi, le sens du moment et les ruses pour durer) ne sied plus à un critique, condamné au rôle de témoin impartial ou d'arbitre au-dessus de la mêlée. Du vivant de Bazin, il y avait eu « mêlée » pour que le cinéma soit de nouveau considéré comme un art, puis comme une culture de base (ce fut le rôle des ciné-clubs) et pour qu'on importe dans le septième art le credo littéraire que : « *Le style, c'est l'homme même.* » Cette mêlée-là, aujourd'hui est chose du passé.

Si bien que lorsque nous relisons Bazin, c'est autre chose qui nous touche. La qualité de son style, les précautions oratoires, le ton mesuré, tout ce qui a fait qu'à l'époque on a parlé à son propos de « critique constructive » – chose qui a bien disparu. Et ce qui nous intrigue, c'est que la vision bazinienne du cinéma – indéracinablement liée au cinéma comme « prise de vue » – est confrontée aujourd'hui à un état du cinéma où l'image n'est plus nécessairement « prélevée » sur le réel. L'image électronique ignore le tain. C'est en cela que, par l'absurde, il reste actuel.

Reste l'homme. « *On est tenté de voir en Bazin*, dit Dudley Andrew page 25, *un être essentiellement différent de nous et de se sentir comme secrètement soulagé que sa disparition prématurée ait empêché une imaginable collision entre son innocence et les compromissions complexes des années soixante, dans tous les domaines qui l'intéressaient.* » Et, à la dernière page,

il emprunte à William Carlos Williams les termes d'une comparaison avec saint François d'Assise « *qui apprenait à prier aux animaux non parce qu'il voulait les mener à Dieu mais parce qu'il désirait devenir aussi naturel qu'eux* ».

Malgré ce côté « Vie de saint Bazin », le livre d'Andrew laisse entrevoir, dans les interstices de l'itinéraire intellectuel, un homme. Qui bégaya, aima les bêtes, eut de l'humour et sut partager sa passion. Il y a des moments émouvants dans ce livre. Le récit de la première de *Païsa*, par exemple : « *Rossellini était venu de Rome en voiture avec une copie du film et Bazin avait réservé la grande salle de la Maison de la chimie pour l'occasion. Le cinéaste parla brièvement, puis la foule compacte d'ouvriers, intellectuels, anciens de la Résistance et prisonniers de guerre, vit ce que le critique considérait peut-être comme le film le plus important et le plus révolutionnaire jamais réalisé. Ils eurent également le privilège de voir Bazin arriver à cette conclusion lorsque les lumières se rallumèrent et qu'il tenta de faire partager son émotion. Celle-ci était telle (c'était la première fois qu'il voyait le film) après l'atroce scène finale, qu'il parla de façon presque incompréhensible. En particulier il se trouva dans l'impossibilité d'articuler correctement le mot* "cinéma". »

19 août 1983

Fanny et Alexandre

Ingmar Bergman

Il y a un an, une version courte de Fanny et Alexandre *n'eut pas assez de succès. Dommage, c'était un beau film. Courageuse, la Gaumont sort la version longue. Tant mieux. Ce film est mieux qu'un testament, c'est un feuilleton initiatique.*

Le temps est une drôle de chose. Dans la courte queue qui piaffait discrètement en attendant le début de la séance de *Fanny et Alexandre – première partie*, un couple babille à voix haute : « *C'est un vieux film, il a dû sortir il y a trois ou quatre ans* », entends-je. Comme si, à peine sorti, un film entrait aussitôt dans la catégorie des « vieux films », dignes d'être revus – ou plutôt revisités. Comme s'il ne pouvait plus y avoir, dans le petit univers de la consommation cinéphilique, de *passé récent*. J'eus envie d'intervenir, de dire au couple que non, que le film était sorti l'année dernière, dans une version courte, mais je n'en fis rien. Car après tout, qu'il n'y ait pas de passé récent ou de passé tout court, c'est la leçon du film et peut-être le dernier mot de Bergman.

Bien sûr, il faut plus de cinq heures de film pour le dire, pour que l'oncle Gustav Adolf en fasse le thème de son discours de famille (notre jardin est petit, mais cultivons-le avec amour). Il faut tout ce temps pour que la famille Ekdahl s'émerveille d'être toujours là, d'avoir surmonté les épreuves et les séparations, d'être réunie comme au début. Mais le temps ne laisse pas de traces. La jeunesse des femmes est insolente : le visage d'Émilie ne retient rien de la terrifiante parenthèse de son mariage avec l'évêque Vergerus et le regard d'Helena, la mère, pétille de joie à l'idée de remonter sur les planches. Avant d'être la sagesse de Bergman *(il n'y a que le présent et il n'y a que le théâtre)*, cet acharnement à capter le moment présent pour lui-même a constitué l'essentiel de son style. Et c'est pourquoi il est agréable et recommandable de parcourir une seconde fois le chemin *Fanny et Alexandre*, de confondre vie antérieure et vision antérieure, de laisser flotter les épisodes vus, revus, jamais vus, lus, rêvés, tels des chemins de traverse jusqu'ici inaperçus et qui ne s'éloignent de la route que pour mieux la donner à voir.

Plus de cinq heures de film pour dire que le temps ne coule pas, en voilà un paradoxe ! C'est que nous ne sommes pas dans une logique de l'apprentissage (celui d'Alexandre) comme durée, mais comme *initiation*. Évidemment, c'est un grand mot, mais il ne devrait pas nous surprendre (Bergman n'a-t-il pas déjà adapté *La Flûte enchantée ?)*. *Fanny et Alexandre* n'est pas seulement un portrait de l'auteur en jeune garçon imberbe, une évocation de l'enfance de l'artiste ou un « testament », c'est un peu mieux que ça : un art poétique, le bilan de Bergman, homme de cinéma *et* de théâtre, sur son double métier. C'est pourquoi le film a toutes les formes et peut se découper dans tous les sens : celui du feuilleton mélo (un « *Sans famille* » suédois), celui d'une pièce de théâtre (avec prologue, trois actes et épilogue) et surtout celui d'une initiation (avec trois cercles et un petit bonhomme ahuri qui les traverse sous le regard vigilant de sa sœur, encore plus petite que lui).

Premier cercle : la famille Ekdahl le soir de Noël. Pour les enfants : les cadeaux, l'arbre de Noël, le *paradis*. Les Ekdahl sont riches et ont un pied dans le théâtre. Grands-bourgeois à qui le théâtre donne une conscience aiguë de leurs rôles (d'où l'humour). Second cercle : la famille Vergerus, l'évêque qui épouse Émilie, jeune veuve et mère de Fanny et d'Alexandre. C'est l'*enfer* : idéal ascétique et rhétorique crapuleuse, portrait du père de Bergman en pasteur ivre de ressentiment, l'un des portraits les plus impitoyables de la figure du « prêtre » que le cinéma ait jamais produit. Troisième cercle : la maison de l'oncle Isaac. Le cabbaliste, ami de la famille Ekdahl, enlève les enfants et les cache. C'est une sorte de *purgatoire*. C'est aussi l'une des plus belles figures de « juif » que le cinéma ait produit. Épilogue : le théâtre. Après l'épilogue : Alexandre-Ingmar n'aura qu'à faire revenir, sur la scène ou sur l'écran, tel ou tel cercle.

Chaque cercle a sa logique. Il y a une manière de filmer par cercle. Le premier (celui des *Sourires d'une nuit d'été* ou d'*Une leçon d'amour)* est celui du « petit théâtre de la vie ». Le second (celui des *Communiants* ou de *La Vie des marionnettes)* est celui de l'anti-théâtre des visages. Le troisième (celui de *La Nuit des forains* ou du *Visage)* celui de la vie comme magie. Mais on pourrait dire aussi qu'il s'agit de trois états du cinéma : le cinéma classique, le cinéma moderne et le cinéma baroque. Et on peut suivre quel type d'*image* correspond à chaque cercle, puisqu'il y a toujours quelqu'un pour en faire la « théorie » au jeune garçon.

Les Ekdahl, disais-je, sont conscients de vivre dans le monde des apparences, c'est-à-dire un monde où il faut tenir un *rôle*. Mais le rôle n'est pas le masque, il tombe facilement (et la dignité des Ekdahl consiste à faire comme si de rien n'était). Les Vergerus sont hyper-conscients que le masque et le visage sont soudés l'un à l'autre. C'est donc l'horreur. Un visage est une surface nue où tout se lit comme sur un masque unique (et inarrachable). C'est le monde de la morale, de la torture et des maladies de peau. L'absence de Dieu se traduit par la haine des prêtres qui parlent en son nom. Les Jacobi savent depuis toujours que les masques, ça se *fabrique*, et dans la maison d'Isaac il y a Aaron qui a Dieu dans son théâtre de marionnettes, et Ismaël qui est à la fois homme et femme. C'est le monde où il n'y a plus que des tours de magie, un monde sans visage.

Alexandre traverse les trois mondes, subit tout, enregistre tout. Tantôt la vérité est à côté du rôle social, comme un habit. Tantôt elle suinte du visage, comme une maladie de peau. Tantôt elle se sépare du masque, comme une mauvaise pensée.

Si bien que lorsque cette initiation est finie, Alexandre

est mûr pour mettre en pratique la définition du théâtre que son père Oskar (un mauvais acteur, pourtant) lui avait exposée un soir de Noël. Cette scène manquait dans la première version et c'était bien dommage.

Le père, donc, renifle une odeur de pétrole dans la chambre des enfants. Pot aux roses : on a offert à Alexandre une lanterne magique (le cinéma, déjà). Riposte du père : il prend une chaise et dit aux enfants éberlués : « *C'est la plus belle chaise du monde.* » La chaise est moche, mais les enfants y croient. Puis le père prend un air mauvais, change de rôle, regarde la chaise et dit : « *Qu'est-ce que c'est que cette horreur? Je vais la casser!* » « *Non! N'y touche pas!* », hurle Fanny qui, sans s'en rendre compte, vient de tout comprendre au théâtre. Ému plus qu'il ne saurait dire, le père l'embrasse. Il peut mourir. Il a gagné.

26 septembre 1983

Poussière d'empire

LÂM-LÊ

Lâm-Lê fait mieux que réussir son premier long métrage, il sème derrière lui les éléments de sa cosmogonie personnelle. Le désordre n'est qu'apparent.

Soit une passerelle. Une de celles où un seul passe à la fois. Au milieu, habile et téméraire, un homme – seul évidemment. Il s'agit de Lâm-lê, né à Haiphong il y a trente-six ans. Il est vraiment « au milieu ». Il a vécu dix-huit ans au Viêt-nam, dix-huit ans en France. Puis il a fait *Poussière d'empire*. Passeur entre deux mondes (mais c'est lui qui construit la passerelle), aimanté par deux cultures (mais il ne perd pas le Nord), frêle ambassadeur entre Paris

et Hanoï (mais il travaille à son compte), il est l'auteur d'un film où – logiquement – tout est double, à commencer par le titre. *Poussière d'empire* ou *Hon Vong Phu* (surtitre vietnamien) est l'un des films les plus ambitieux et les plus originaux vus depuis longtemps.

Il y a bien des façons de commencer à raconter l'histoire. Par l'affiche? Essayez voir. Un casque colonial renversé, le graphisme rouge du titre et deux noms d'acteurs connus et excellents : Dominique Sanda et Jean-François Stévenin. Elle est missionnaire (elle n'a pas de nom) et lui est sergent dans l'armée française (Tamisier, mais il se fait appeler « Tam-Tam »). Vous êtes en pleine « guerre d'Indochine » (eau, rizières, sueur, barda) et vous suivez le juteux goguenard et la nonne exaltée composer leurs personnages avec soin, entre Hergé et le Nô-théâtre ce soir. Ils gesticulent, ils font des manières, ils citent. Ils citent le cinéma de John Ford (celui de *Frontière chinoise)* ou de John Huston (celui de *Dieu seul le sait)*. Le cinéma blanc des belles âmes coloniales, avec soldat tendre sous des airs bourrus et religieuse restée femme sous son look ferme.

Cela dit, leur « action » est modeste : montrer aux villageois viêtnamiens un petit film Pathé-Baby sur la vie du Christ, bricoler de force une projection, évangéliser. Ils font théâtralement leur cinéma, ils ne sont pas méchants, et d'ailleurs ils ratent leur coup. Dehors la pluie se fait battante, la projo tourne court (on n'arrive même pas aux « Noces de Cana »), des eaux noires montent dans la cabane où ils se sont installés, l'ennemi rôde, la religieuse a ses nerfs et quand au matin, tout crottés, ils reprennent la route, ils sont sèchement fauchés par des mitrailleuses viet. Le film continue sans eux et, spectateur dérouté, vous ne pouvez pas ne pas vous interroger. Quoi, déjà mortes les stars? Un autre film va-t-il commencer? Vous a-t-on trompé?

Vous vous souvenez alors qu'il y a – parallèlement à cette histoire – un autre fil narratif, ténu mais qui ne casse pas, lui. Dans le village, un maquisard blessé (joué par Lâm-lê) confiait un message en forme de poésie à un enfant muet. Il veut faire savoir à sa femme qu'il n'est pas mort. La femme du maquisard est domestique chez les Français, à Saïgon. Le maquisard colle le message sur le cerf-volant de l'enfant. L'enfant rencontre le couple nonne-Tam-Tam, leur sourit, les mène à la cabane, disparaît et oublie son cerf-volant. Quand l'eau monte, quelqu'un déchiffre le message lessivé, mais c'est trop tard.

Vous soupçonnez alors que le vrai « héros » de *Poussière d'empire*, ce sont ces quatre vers et leur transmission, et vous avez raison. Du coup, en pensant au long épisode Sanda-Stévenin vous y voyez une des choses les plus risquées qu'un cinéaste puisse inventer : un raccourci qui égare, un cul de sac qui ramène à la case départ. Mais cela ne veut pas dire que cet épisode ne signifie rien. La preuve, c'est qu'il est filmé d'une certaine façon et le reste du film d'une autre. Comme si l'auteur avait deux styles.

Lorsqu'il en parle, Lâm-Lê est très concret. Comme cinéaste, il est très à l'aise (presque trop) dans cette dramaturgie. Mais comme ex-enfant vietnamien, il n'a pas oublié l'effet que lui faisaient les grandes personnes blanches, la façon pataude et inquiétante qu'elles avaient d'occuper l'espace, de tout bousculer, de détacher les syllabes (pour évangéliser) ou de les « bouffer » (pour insulter). C'est un souvenir de colonisé. Peut-être a-t-il voulu que son film « passe par là », comme on exorcise quelque chose, entre l'hommage affectueux et la parodie vacharde. Peut-être a-t-il voulu montrer d'où lui est venu le goût du cinéma : des colons et de leurs images pieuses.

Toujours est-il que le film commence de nouveau. On

retrouve le maquisard en prison. Dans la cellule d'à côté, on s'évade. Il confie son message (les mêmes quatre vers) à un évadé. La nuit, les torses nus, la fuite, les complicités, une maison. Et dans cette maison, une vieille femme lépreuse et un petit garçon, Phong (« le vent »). Le message passe de bouche à oreille. L'enfant l'apprend par cœur puis l'écrit sur un bout de papier, à côté d'un dessin jaune. Les religieuses, toujours elles, renvoient la vieille femme à la léproserie et l'enfant à Saigon.

Et là le film devient nettement aérien. Phong-l'enfant vent, grave, passe-partout, short trop large et cartable crânement bloqué sous le bras, traverse Saigon à la recherche de la « Villa des roses » où travaille la femme du maquisard. Il la trouve. La femme veille sur les enfants d'un couple de Français qui regagne la métropole. Elle les suit, le cœur lourd. Sur le quai, Phong fait parvenir le message à une chanteuse hilare et belle (Myriam Mezières, une fois de plus très bien) qui signe des autographes avant de s'embarquer. A partir de là, le bout de papier voyage incognito, entre dans les jeux des enfants français (la petite fille en fait un éventail), les suit à Marseille, puis à Paris où, pendant plus de vingt ans, il sert à bloquer les touches d'un poste de radio. Est-il perdu ?

A ce moment du film, vous avez peur pour le bout de papier. Normal : vous êtes entré dans une logique de mélodrame et vous serez très ému. Un jour, le vieux poste de radio est vraiment cassé. Le temps a passé, au Viêt-nam même la « guerre américaine » vient de finir, la petite fille est devenue grande. Elle tombe sur le papier plié et tout lui revient en mémoire. La femme du maquisard est maintenant une femme sans âge, voûtée. A la fête du Têt, à la Mutualité, elle pleure en lisant ce message qui l'atteint si tard. C'est sa fille qui va boucler la boucle, prendre l'avion, débarquer au Viêt-nam, *aujourd'hui*. Aéroport

vétuste qui suinte le tiers-monde et qu'encombrent les carcasses d'avions. La fille du maquisard parcourt la campagne vietnamienne à vélo. Temps arrêté, accéléré, nettement rêvé. Sublime.

Tout est double dans ce film. Les quatre vers et le bout de papier ne sont pas les seuls « héros » de cette « seconde » partie. Le quatrième vers fait allusion à une « pierre d'attente ». Le film s'appelle *Hon Vong Phu*. Cela signifie, justement, « pierre d'attente » et c'est le symbole ultime du film, venu d'une légende qui dit qu'une femme (à force d'attendre l'homme qu'elle aime) prend la forme d'une grande pierre grise et affaissée, comme il s'en trouve au Viêt-nam. Dans les anfractuosités, on laisse des messages : signes de vie ou preuves d'amour. Viêt-nam – patience. La fille du maquisard retrouve la pierre dont il était question dans la poésie, l'étreint en pleurant. Une jeune fille, née avec le nouveau Viêt-nam, vient lui parler, l'œil brillant. *« C'est vous qui venez de France ? », « Vous connaissez l'histoire de cette pierre ? »*

C'est alors que vous vous souvenez. Le vrai début de *Poussière d'empire*, ce n'était ni l'histoire de la religieuse-cinéphile et du sergent Tam-Tam, ce n'était même pas le maquisard en sang écrivant sur un cerf-volant, c'était – tout simplement – le générique ! L'idéogramme « ciel » qui explose dans un noir de création du monde et un météorite qui tombe très vite vers la terre et vers cette partie de la terre appelée Viêt-nam. Lâm-Lê ne commence pas son film « quelque part », mais nulle part, avec sa cosmogonie à lui. Et pour finir, au-dessus de la femme postée près de la pierre, une étoile file dans le ciel et boucle le film. La pierre du début, mais vue d'en bas.

Et ce n'est pas encore fini. Cette pierre est vraiment précieuse et voici pourquoi. A la fois fil narratif, enveloppe du message et preuve d'existence de Lâm-Lê comme

cinéaste et comme vietnamien. Témoignage modeste et orgueilleux de celui qui veut « laisser quelque chose » derrière lui. Un bon symbole, ce gros caillou. Car cette pierre n'est pas une vraie pierre trouvée et filmée par Lâm-Lê au Viêt-nam, c'est une sculpture de polystyrène, dessinée et construite en France, acheminée vers le Viêt-nam. Un élément de décor, rien de plus.

Depuis (raconte Lâm-Lê ravi) la pierre est restée – mi-curiosité, mi-souvenir du tournage –, épave du premier film « français » tourné (en partie) au Viêt-nam, signe d'une alliance, miette de pain sur la fragile passerelle de l'« amitié entre les peuples ». Fausse, elle est devenue vraie. Creuse, elle a pris du poids. Et ce n'est pas le moins émouvant que de penser au portrait de Lâm en petit poucet laissant ici un vrai film et là-bas une fausse pierre, rendant au Viêt-nam quelque chose de sacré. Pas un film (il a réglé son compte à la cinéphilie sacrée avec l'épisode du ciné-patronage Pathé-Baby), mais une « pierre d'attente », chue d'un film-cargo.

Si j'avais le temps, je commencerais maintenant à dire quel type d'artiste je crois qu'est Lâm-Lê. Je dis bien « artiste » car il a déjà fait de la peinture, du théâtre et du dessin (il a même story-boardé les films des autres), un artiste (ultra-doué) *de notre temps*. C'est-à-dire conscient des puissances du faux et de la vérité des trucages. Car *Poussière d'empire* est à marquer d'une pierre blanche aussi pour cette raison-là. Une raison politique, rien moins.

Car qu'a-t-on vu jusqu'à présent dans le dialogue Nord-Sud, rayon cinéma ? Du Sud réduit à la figuration ou au silence pendant que le Nord, très bavard, faisait tous les rôles (nonne et soldat par exemple). Du Sud réduit à sa « différence » folklorique et celle-ci refaite dans les studios du Nord (Hollywood). Du Nord culpabilisé qui allait au Sud prélever des « images vraies » pour les montrer de force

aux belles âmes du Nord (Malle tournant *Calcutta*, par exemple). Du Sud qui filme comme le Nord, raison d'État en plus.

Lâm-Lê, c'est autre chose. Il ne « prélève » pas des images-preuves, il « ajoute » des objets-indices. Prélever un original, c'est quand même enlever. Ajouter une copie, c'est quand même *enrichir*.

7 octobre 1983

Gertrud
Carl Th. Dreyer

On ne pouvait mieux commencer ce « mois Dreyer » qu'avec le dernier film du grand Danois, cette Gertrud *que les sots boudèrent en 1964 et dont la ressortie bouleverse.*

Une fois, j'ai vu un homme pleurer dans un film. Une fois seulement, et je dis bien pleurer. Cela se passait un mercredi de décembre 1964, une heure après le début de la première séance publique de *Gertrud*, film danois (et vite damné) de Carl Theodor Dreyer. Le pleureur (Gabriel Lidman, poète de son état) était là, en frac, portant bien, assis sur un canapé à la droite de Gertrud (à gauche pour nous) et il faisait des phrases sur son malheur (d'avoir été quitté par Gertrud, dans le temps, et de ne toujours pas avoir compris pourquoi). Et puis, il y a un silence curieux, les mots ne viennent plus, le visage nu se convulse, la bouche se plisse en un laid rictus, le nez renifle en vain, les yeux s'embuent et l'homme *couine* de douleur. La station assise devient insupportable au poète qui tourne son corps gourd vers un bras du fauteuil et pleure tant bien que mal. La femme lui dit gentiment : « *Vous prenez tout*

cela trop à cœur, Gabriel. » C'est un grand moment du cinéma.

Que s'est-il donc passé? Gabriel Lidman, poète lauréat et chantre de l'amour, vit à Rome. Revenu fêter ses cinquante ans chez lui, dans la meilleure société de Copenhague, il n'espère rien, sinon revoir Gertrud. « *Gertrud, Gertrud, pourquoi m'as-tu quitté?* » est sa seule litanie. Et lorsqu'il la revoit pour de bon et que, sur ce canapé tragique, il lui parle enfin, c'est encore pire que ce qu'il croyait. Gertrud l'avait quitté pour épouser Kanning, un politicien ministrable mais (au début du film) elle vient de décider de le quitter à son tour. Gertrud est prête à suivre un jeune musicien à la mode mais dans quelques instants, elle va renoncer à lui aussi. Elle partira de son côté et Gabriel du sien, irrémédiablement. Il y a en effet de quoi pleurer. Dreyer est l'un des rares cinéastes non misogynes (avec Mizoguchi et Renoir) qui sait pertinemment qu'au moment décisif, ce sont les hommes qui s'usent les yeux à regarder en arrière et qui pleurent. De rage, d'impuissance et d'envie.

Dreyer avait soixante-quinze ans lorsqu'il put adapter cette pièce suédoise de Hjalmar Söderberg. Depuis longtemps, parce qu'il tournait peu (bien que débordant de projets), il était entré dans l'histoire du cinéma avant d'en avoir fini avec sa propre histoire (il mourra en 1968). Douze ans entre *Jour de colère* et *Ordet* et encore dix ans avant *Gertrud*. Pénible situation, injustice majeure. Résultat : la « sortie » parisienne de *Gertrud* reste comme l'une des grandes dates de l'histoire de la cécité critique. La presse, croyant à un film gâteux, l'éreinta et le public n'alla pas le voir. Résultat : il fut très agréable de compter parmi ceux qui « défendaient » *Gertrud* contre l'imbécilité de l'establishment critique. C'était une époque où les grands auteurs pouvaient encore choquer. Deux ans plus tard, ce serait au tour de Ford (*Seven Women*) d'être esquinté.

Ce que raconte le film et comment il le raconte, c'est la même chose (lorsque le film est bon). Gertrud mène sa vie comme Dreyer son film : calmement, mais à tombeau ouvert. Amoureuse de ce qui, chez les hommes, lui permet d'aimer. Pleine d'affection cinglante pour leur incapacité pathétique à faire autre chose que de s'aimer eux-mêmes. Toujours déçue et finalement fière d'en avoir fini avec ces fantôme mâles, de vieillir seule, de survivre « lorsque tout est fini ». Comment filmer l'irrémédiable ? Comment le filmer *tout le temps*? Ce fut toujours la question de Dreyer. Comment filmer un monde sans remède imaginable sinon l'amour auquel il n'est point de remède ? Comment ne pas faire naître de désir (et sur le désir physique, Dreyer est l'un des cinéastes les plus précis qui soient) dont on ne pourrait pas filmer la détumescence ou la sublimation de *face*, comme les larmes de Gabriel, le regard aveugle de Gertrud, la lâcheté du jeune musicien et le cri rauque du ministre quitté.

Revoir *Gertrud* aujourd'hui ou, tout simplement, le voir comme si personne ne l'avait jamais vu, constitue un choc. Dreyer est un des géants du cinéma. En 1964, cette pièce filmée en noir et blanc, ce thème vieillot (l'Amour avec un grand A) et ces acteurs danois, inconnus et chastes, avaient l'air d'un film classique demeuré, d'une étrange vieillerie égarée dans le cinéma moderne et pimpant des nouvelles vagues. Seuls, ses admirateurs reconnurent une fois de plus la terrifiante *modernité* de Dreyer, la suite logique de quarante ans de cinéma passés à toucher le sans-fond de l'amour et les doubles fonds du cube scénographique, à passer par le blanc comme torture et par la musique (à moins que ce ne soit les larmes) comme ce qui vient quand la parole ne suffit plus. Et aujourd'hui, à un moment où cette modernité est visible par tous, le

film a *encore* de l'avance et sied comme un gant aux années quatre-vingt.

Il est difficile de parler de Dreyer parce qu'il y a quelque chose d'aveuglant ou de désarmant (comme une bande de Mœbius impropre au montage) dans sa façon d'ouvrir le cinéma sur une dimension supplémentaire, celle de l'esprit, quand le temps et l'espace sont réversibles (lisez donc ce qu'en écrit Deleuze dans *L'Image-mouvement* page 145)[1]. Entre le cadre, le plan et la scène vous glissez. Le présent est tout de suite du passé (et Gertrud se tient sur la vague du présent, vidée, en extase), mais le passé revient intact comme s'il n'avait jamais été présent ; le rêve est réel mais la réalité n'a pas plus de poids qu'un songe; la plus belle photo en gris et gris de l'histoire du cinéma dispose des nappes de lumière en abyme comme des nuages de temps et comme tout est irrémédiable, rien ne fait plus saillie.

Un cinéaste moins génial que Dreyer s'épuise à ajouter les dimensions les unes aux autres. Dans *Gertrud* tout est donné d'un seul geste. La vitesse et la lenteur, par exemple. Lent, *Gertrud*? Mais un mot, un raclement de gorge, une mélodie suffisent à précipiter un, deux ou trois destins. Rapide, *Gertrud*? Mais un sanglot, un mot, un regard peuvent mettre une éternité à venir ou à se poser. Accéléré ou ralenti, Gabriel Lidman qui pleure sur son sort? Les deux, et c'est ça qui est beau.

12 octobre 1983

Note

1. Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement*. Éditions de Minuit.

Novembre 1983, Invalides.
Pour qu'à la télévision, la forme soit plus qu'une formalité, il faut des morts. Ceux de Beyrouth par exemple.

Zoom interdit

Toutes les fois que les princes qui nous gouvernent tiennent à marquer symboliquement un événement, la télévision est concernée. A chaque fois, il lui faut se poser une question qu'elle avait un peu oubliée : *comment filmer un rituel ?* Grave question ? Oui, mais incontournable. En effet, c'est lorsqu'elle doit filmer un spectacle symbolique que la télévision (et ceux qui la font) se souvient qu'elle est faite d'images et de sons, de commentaires et de voix off, de caméras qui bougent sur des corps pétrifiés, de dispositifs tirés au cordeau et de figurants qui, parfois, ne sont pas « n'importe qui » puisqu'ils deviennent des *emblèmes*. Hier, c'était une Image de la France qu'il fallait à la fois doser et faire tenir sur la place des Invalides, une France faite de chefs simples (Mitterrand et tous les ministres, mais aussi Giscard et Chirac), de simples soldats (les bérets rouges) et de familles tout à leur douleur (celles des 58 morts de Beyrouth).

Alors – et alors seulement – les réalisateurs de télévision, les cameramen et les preneurs du son se posent, comme on dit, des questions de « contenu ». Ils se les posent par la négative, c'est-à-dire qu'ils font par avance la liste de tout ce qu'il serait malséant de faire. C'est parce qu'ils « font gaffe », qu'ils se mettent à penser leurs gestes.

La télévision a inventé ses propres rituels (les jeux, les débats) mais claudique un peu dès qu'il est question de se greffer sur des rituels pré-existants, historiques, ancrés dans l'histoire de France. Des rituels qui ont déjà été peints ou gravés. La télé, en effet, a plutôt tendance à tout rendre trivial, à zoomer publicitairement sur n'importe quoi, à tout rapetisser (d'où son nom de « petit écran »). Alors, devant une messe, une visite d'un président aux morts du Panthéon ou une sonnerie aux morts, elle redécouvre que l'instrument qu'elle a en mains n'est pas innocent ou que, comme on dit (en vain) depuis des siècles : les formes sont lourdes de contenu.

Qu'est-ce qu'il fallait éviter dans le filmage en direct de la cérémonie de décoration posthume des 58 cadavres de Beyrouth « morts pour la paix » (ou pour la France ?). Le pathos, le pompeux, l'obscénité, la trop grande présence des hommes politiques, le spectacle gratuit et la virtuosité voyante. Il fallait qu'aucune image particulière ne vole la vedette à l'idée d'ensemble (sobriété, grandeur, unité).

Alors, pour concilier mouvement télévisuel et statisme du rituel, le réalisateur a fait revenir d'une mémoire ancienne le principe rarement utilisé à la télé du fondu-enchaîné (une image se fond lentement dans une autre : par exemple, on passe des soldats immobiles à une image mouvante de ciel gris sur les toits des Invalides). Pour ne pas créer d'émotions parasites, il n'a pas trop filmé les chanteurs ou les musiciens en action. Pour ne pas créer de pathos, il n'a filmé les familles qu'au passage (une dizaine de plans, guère plus), comme des inserts de douleur muette, sans insister. Pour ne pas ennuyer avec des plans trop fixes, il a varié intelligemment les angles, trouvé des parcours très raffinés pour les cinq caméras, etc.

Étrange spectacle que celui d'un medium moderne, s'auto-censurant afin de respecter le genre (pictural) et l'époque auxquels il appartient : la peinture ou la gra-

vure (patriotiques) de la fin du XIXe. On a filmé en 1983 une scène de 1883.

Le plus frappant, et pour moi le plus symptomatique, a été l'absence (à peu près absolue) de zooms avant. Dans son usage quotidien (profane), le zoom avant est devenu, plus qu'une volonté de signifier ou une figure de style, mais une sorte de réflexe automatique des cameramen, vide de sens, indiquant seulement « qu'on est à la télé ». Mais en même temps, le zoom avant, avec son côté insinuant et prédateur continue à « avoir un sens », celui d'un viol justement. Alors, en refusant soudain cette béquille habituelle de la télé, le réalisateur est obligé de faire de « la mise en scène » à l'ancienne, de zoomer mais vers l'arrière, de ne pas cesser d'aller du détail au Tableau d'ensemble et *jamais l'inverse*, d'« assumer » le spectacle tel qu'il a été prévu, avec ses temps lents (ponctués par le déclic des appareils photos, le bruit des pas, le discret brouhaha du son direct) et ses temps « forts » (tel la levée simultanée des cercueils ou leur drôle de départ bancal sur les épaules des paras).

Bref, il a fallu 58 morts et un rituel national pour qu'un téléaste s'interroge, un peu, sur le sens des gestes de son métier. Comme on voit, la « forme », ce n'est pas rien.

3 novembre 1983

Garçon

Claude Sautet

Sautet et Montand s'échinent à récompenser le monde frileux auquel ils nous avaient habitués (et qui, déjà, ne pissait pas loin). Soudain vieillot, leur cinéma nous toucherait plus s'il cherchait moins à faire appel à not'bon cœur.

A peine les lettres du générique de fin commençaient-elles à couler sur la dernière image du film que je me mis (quelle mouche me piquait?) à vouloir répondre à la question suivante : pourquoi *Garçon* est-il si faible? Pas nul, ni mal fait, ni choquant, non : *faible*. Et même, un peu rance, très mièvre et pas mal mou. Au même moment, une vieille dame soufflait à son mari jusqu'ici resté coi : « *Pas terrible... Heureusement qu'il y avait Yves Montand!* »

Cette capacité de ne jamais confondre les stars avec les navets où elles s'égarent, de les *sauver* en faisant mine de croire que ce sont elles qui sauvent les films, n'était-ce pas (me dis-je) le privilège de ceux qu'on continue à appeler « le grand public »? La dame ne confondait pas Montand-la-star et *Garçon*-le film et elle ignorait sans doute qui étaient Sautet (réalisateur) et Dabadie (scénariste). Elle n'avait pas forcément tort, d'ailleurs. Il lui suffisait d'accompagner un corps familier (celui d'Y.M.) dans une métamorphose de plus, de ne pas le laisser s'user seul, de lui dire quelque chose comme : « nous vieillirons ensemble ».

De cette ingénuité, je me sentis totalement incapable. J'en savais trop. Il me fallait comprendre pourquoi la barque filmique dans laquelle Montand-Sautet-Dabadie avaient pris place, avait très vite coulé sous mes yeux. Il me fallait examiner le film comme un vêtement taillé sur mesure pour Montand. Bien ou mal taillé? Parfois, on fait de la critique cinématographique, parfois on fait de la critique « cinébodygraphique ». Ce n'est jamais facile (exit la vieille dame, fin des précautions oratoires).

Alex (Y.M.) est donc « garçon » dans une grande brasserie parisienne. Il n'est pas loin de la retraite, il a déjà raté certaines choses (dont un mariage) et renoncé à d'autres (il voulait danser), mais il porte beau, et grâce à son sens de l'amitié, fait face. Le film ne raconte presque rien. Un dernier flirt avec Claire (Nicole Garcia en prof d'an-

glais, plus « femme libre » que jamais), un dernier coup de main à un copain mal aimé (Villeret, parfait), un dernier caprice de show-businessman rentré (ouvrir un parc de jeux au bord de la mer) et ce sera fini. La mélancolie guette, le futur est derrière soi.

Alex, c'est un *prénom* de plus dans la petite France des petits noms. Celle de Lelouch et de Sautet, principalement. Alex vient après une horde sympa de personnages innommables dont tout le monde se souvient : Max, Vincent, François, Rosalie, Paul et César, sans oublier Lesautres, un chouette copain. Le monde de Sautet n'est pas seulement petit, il n'a pas de *dehors* (il n'a que des limites). Cette tribu-France a ses rites qui vont du copinage hawksien à l'entre-maternement de tous par tous. Dans les films de Sautet, la France de Pompidou avait commencé à se faire brosser le portrait sous le regard ému des sociologues en mal de cinéma-reflet-de-la-société. Mais dans ces grands *posters* collectifs brossés dans le sens du poil, il ne s'agissait jamais que de refléter la façon dont cette France-là avait envie qu'on la voie. Narcissisme de classe (en gros : les cadres). Alex, en bon héros sautetien, met beaucoup d'énergie à soigner la pose et à la garder. Il vit, lui aussi, dans un monde ami-ami où les seules menaces sont fatales et anonymes : l'âge, la mort, l'accident, les peines de cœur et autres « choses de la vie ».

Il va de soi qu'on ne peut reprocher à Sautet d'avoir eu un *faible* (aïe, j'ai gaffé !) pour cette France-ci et ces personnages-là, ni de les rendre pathétiques en raison même de leur médiocrité. De même, il n'est pas obligé de filmer de l'intérieur (avec fureur et génie, comme Pialat) un monde finalement éventré. Mais à partir du moment où il s'agit pour lui de mettre du mouvement dans ses posters sociologiques, il est bien obligé d'inventer des histoires et des distances. Et comment inventer des histoires dans

un monde qui n'aspire qu'à la retraite et qui ne rêve que de consensus ? C'est là que blesse le bât. Car pour montrer que, faute de noms, ses personnages-prénoms ont une âme, Sautet doit promettre à chaque instant tout un arrière-plan psychologique, fait de douleurs insondables, de flip digne, de non-dit stoïque et de regards vidés. Bref, c'est la fameuse « petite musique » des sentiments.

C'est ainsi qu'il s'est illustré dans un genre incoulable : *le film-à-émotion-rentrée*. Ses films sont des suites de « secondes de silence » (parce qu'une minute, au cinéma, c'est très long), observées tacitement par les personnages, la caméra et les spectateurs. Or, la petite musique des sentiments, c'est très bien (et chez certains, comme Ford, carrément bouleversant) si le spectateur, justement, oublie de temps à autre qu'elle va se faire entendre. Et pour être déchirante, il n'est pas bon qu'elle soit audible. Un thème en mineur qui se fraie un chemin dans la jungle d'une symphonie, en musique comme en cinéma, c'est très, très difficile.

Pour être sûr que tout le monde entendrait en temps voulu la même petite musique et jetterait un même œil vers les mêmes arrière-plans cafardeux du tableau, Sautet a vite renoncé à raconter de vraies histoires (et pourtant, *Classes tous risques*, c'était très bien) et a traité l'émotion comme un disque rayé. Résultat : la petite musique a un air de fanfare, le non-dit d'un bavardage complaisant et l'émotion brute a un côté pause-pipi depuis toujours programmée.

Dans *Garçon*, les choses se gâtent encore plus. Parce qu'au clin d'œil du cinéaste s'ajoute celui de l'acteur-vedette. Dans ses moins mauvais films *(César et Rosalie)*, Sautet avait trouvé un truc avec Montand, un rythme. Il amenait le spectateur en temps voulu au moment et au lieu de l'émotion-rentrée, Montand attendait qu'il ait fini pour faire de l'œil directement au spectateur et en remettre

dans le « second degré ». Il y avait un « regardez-le comme il se retient » suivi d'un « regardez-moi comme rien ne me retient », et vice versa.

La force de Montand, en effet, réside moins dans la variété ou la plasticité de son jeu d'acteur que dans sa présence brute devant une caméra. Et cette présence, comme chez tous ceux qui viennent du music-hall, se fabrique à l'aide de regards-caméra, cabots ou furtifs, au choix. Dans *Garçon*, ce système du double clin d'œil ne fonctionne plus. Il y a fatigue de part et d'autre. Il y a fatigue et rigidité chez Montand, un tempo moins sûr, un vrai voile de désarroi et de momification. Si bien que Sautet joue la « petite musique » trop tôt, à un moment où Montand est encore en train de cabotiner faux. Ou alors c'est Montand qui est censé mentir au moment où Sautet le filme « tel qu'en lui-même ». Si bien que « suivez ma caméra » et « suivez mon regard », bien que dans le même bateau, finissent par couler et que l'émotion rentrée, à force de suinter par tous les pores du film, fait carrément suer.

14 novembre 1983

Mademoiselle Oyu

Kenji Mizoguchi

Au début des années 50, Mizoguchi ne faisait que des beaux films. Tirée d'une nouvelle de Tanizaki, cette histoire de ménage à trois ne fait pas exception à cette règle.

D'abord le motif – Un homme va à la rencontre de la femme qu'il doit épouser (et qu'il ne connaît pas), il voit Oyu qui ouvre la marche et Oyu le voit : coup de foudre. Seulement voilà, ce n'est pas elle qu'il doit épouser mais

Shizu, sa sœur. Dans le sous-bois où a lieu la rencontre (Mizoguchi est, au cinéma, le maître du sous-bois et de la clairière), entre le rêve et la peur de se réveiller, tout est déjà réuni. Pressentiment d'un malheur qui ne ressemblera à aucun autre, nécessité de mettre quand même une image – un plan – sur ce malheur (comme on dit « mettre un nom sur un visage »), impossibilité d'échapper à la musique du grand Hayasaka Fumio qui prend tout ce beau monde par la main et ne le lâchera plus. Car nous sommes chez les nantis : Oyu, restée veuve avec un enfant en bas âge, doit (préjugés sociaux obligent) vivre chez ses beaux-parents et ne pas se remarier. Elle est raffinée, exquise, donne des concerts, minaude quelque peu. C'est Tanaka Kinuyo, actrice mizoguchienne-type qui joue Oyu.

En 1951, entre *Le Destin de Madame Yuki* et *La Dame de Musashino* (tous deux interprétés par Tanaka), Mizoguchi travaillait à ses plus beaux portraits de femmes. Amours contrariées ou impossibles, bovarysme des femmes, bassesses des hommes. Il est toujours *à côté* des femmes, jamais des hommes. A cet égard, *Mademoiselle Oyu* est un film qui résume les autres, comme un théorème qui inclut tous les « cas de figure » mais reste, en lui-même, exceptionnellement mystérieux.

Il y a bien là un homme, le gentil et désarmé Shinnosuke (Hori Yuji). Il y a bien Miss Oyu en veuve d'abord (un peu) frivole puis renonçante. Mais l'histoire, ce n'est pas eux. Ni par eux qu'elle tient. C'est le troisième personnage, Shizu (Otawa Nobuko), qui compte. C'est l'intermédiaire qui est au centre. Shizu aime Shinnosuke (du moins l'affirme-t-elle) mais voyant celui-ci épris d'Oyu, elle lui propose cet étonnant contrat : leur mariage restera blanc et ils vivront tous les trois, à charge pour lui de « rendre sa sœur heureuse ». Car Shizu n'a qu'un désir : rester avec eux, entre eux, être leur « petite sœur ». La pre-

mière partie du film, c'est cet étrange ménage à trois, qui fait vite jaser mais où, malgré une apparente bonne humeur, la frustration sexuelle est à son comble.

La seconde partie commence avec la mort de l'enfant d'Oyu. Revenue au principe de réalité, elle accepte d'épouser un vieux brasseur de saké et de disparaître de la vie du jeune couple, lequel dépérit. Tout bascule très vite : Shizu donne un enfant à Shinnosuke puit meurt. Un soir, Oyu, délaissée par son nouveau mari, donne un concert en plein air. Les cris d'un nouveau-né se font entendre dans les roseaux. C'est Shinnosuke qui vient d'abandonner son enfant avec une lettre pour Oyu. Cet enfant de remplacement est le seul trait d'union entre les trois personnages à jamais séparés. C'est un petit symbole qui vagit.

Cette histoire, Mizoguchi ne l'a pas inventée. Il n'en inventa d'ailleurs jamais, exigeant de ses scénaristes (surtout de Yoda Yoshikata, sa tête de turc favorite) qu'ils adaptent des romans classiques et modernes. Cette fois, Yoda s'attaqua à *Une coupe de roseaux*, l'une des deux nouvelles de Tanizaki, réunies plus tard sous le titre *Deux amours cruelles*. Chez Tanizaki, le personnage de l'homme était davantage au centre de l'histoire. Dans l'adaptation Yoda-Mizoguchi, le centre est vide ou plutôt il est occupé par un personnage, Shizu, qui a accepté de tirer toute sa jouissance du seul fait d'être *entre*. C'est tout à fait logique. Mizoguchi a toujours cherché à comprendre ce qui liait les humains entre eux. L'argent, le désir, la filiation. Il a tenté l'impossible : filmer ces liens en tant que tels, comme des *traits d'union*. Et comme il fut un grand dessinateur et un homme très seul, il préféra toujours le trait à l'union.

Ensuite la manière – cela étant, comment décrire l'émotion très particulière qui nous étreint à chaque vision ou revision d'un film de Mizoguchi ? Je hasarderai une métaphore et, pour ne pas donner de ce cinéma une image trop

digne et sublimatoire, je la choisirai un peu triviale. Imaginez-vous donc dans un *autre* fauteuil. Pas celui de la salle de cinéma, mais celui du dentiste. C'est l'horreur? Admettons. Imaginez-vous, stoïque mais inquiet, les yeux ouverts, la bouche aussi. Le metteur en scène (je veux dire : le dentiste) règle le fauteuil afin d'y mieux voir. La dent malade est approchée, les instruments de métal froid « brûlent » : on est en pleine métonymie. Et lorsque, de proche en proche, *la* dent sera touchée, il vous sera devenu bien difficile, à cause de tout le dispositif (je veux dire : ce montage) de faire la part entre la douleur réelle (aïe !), la douleur « en creux », effacée par l'anesthésie locale (aïe ?) et l'amère satisfaction à l'idée que le mal a été *rejoint* et qu'il n'y a plus à chercher ailleurs (ouf !). Bon.

Mais à ce rituel masochiste banal, il manque encore quelque chose. Il manque la musique, le bruit de fond consolateur d'une inexplicable gaîté ou d'une sublime sérénité, comme il en déferle à jet continu sur *France Musique*. Chez Mizoguchi, ces trois composantes (le poinçon de la douleur, le courage de la lucidité et la beauté devenue étrangère et même écœurante) marchent du même pas. C'est pourquoi ses films sont déchirants. C'est pourquoi *Mademoiselle Oyu* est sublime.

Les films de Mizoguchi conjuguent trois mouvements : celui du corps des acteurs, celui de la caméra et celui de la musique. Parfois, ces mouvements sont synchrones. On parle alors d'harmonie. Mais qui dit harmonie ne dit pas récit. Le récit commence avec la dissonance, l'effet de roue libre, de craie au tableau ou d'accroc dans la durée, lorsque les mouvements commencent à se *désynchroniser*. Comme si (pour revenir, ne fût-ce qu'un instant, à notre métaphore du dentiste) la musique consolatrice s'enrayait, l'anesthésie locale n'opérait plus et le tableau basculait avec le fauteuil. Mizoguchi tient en *laisse* acteurs, caméra et musique. Il ne

lâche du lest que pour mieux les rattraper, toujours. C'est là sa cruauté.

Par exemple, vers le milieu de *Mademoiselle Oyu*, la musique se fait rare, ne console plus personne, ne résorbe rien : alors, les personnages réduits à leurs gestes, deviennent un poids mort de quotidienneté désenchantée et le regard porté sur eux se fait documentaire. Ou alors, c'est l'acteur qui se met à buter dans le décor, à se cogner aux herbes, à mettre des cloisons entre lui et les autres pour fuir. Fuir la caméra, fuir l'autre, se fuir. La rigidité du code social japonais, jointe à l'étroitesse des kimonos rendent ces fuites aussi désespérées (et même vaguement burlesques) que des courses en sac. Ou bien, c'est la caméra qui se désolidarise soudain de ce qu'elle montre, qui devient quelqu'un, prend son envol, fixe d'en haut les personnages comme autant de papillons tétanisés.

C'est pourquoi s'il fallait définir l'art de Mizoguchi Kenji (dont j'espère que tout le monde sait qu'il s'agit d'un des géants du cinéma), c'est moins de prise de vue ou de hors-champ qu'il faudrait parler que de « *prise de champ* ». Dans tous les sens et littéralement.

12 décembre 1983

Nuages flottants

Mikio Naruse

On avait raison de dire tant de bien de Naruse. Nuages flottants *(1955) n'est pas prêt de sortir de nos mémoires.*

Quand on découvre un cinéaste et qu'on veut lui rendre hommage, le plus simple est de commencer par *décrire* l'effet que produit son cinéma. Soit Mikio Naruse (1905-

1969). Soit un « effet-Naruse ». Pour le décrire, prendre la première métaphore qui, le film fini, flotte tel un nuage, dans le ciel embrumé du cerveau critique.

Pendant des années, devant nos télévisions, nous avons vu des films et des téléfilms américains et ils avaient un petit air bizarre. A certains moments, l'action trépignait, la musique enflait, un geste fatal était suspendu et puis il y avait comme un flottement dans le temps et un fondu dans l'image, à croire qu'il n'y avait plus assez d'énergie dans le poste. On sut très vite (ce n'était pas un secret) que ces moments « faibles » correspondaient aux implantations des spots publicitaires. Ces films, nous les voyions troués de l'intérieur, telles des olives dénoyautées. L'effet produit n'était pas sans charme car action, musique et geste interrompus revenaient – et semblaient même revenir de loin, d'un bégaiement du récit ou d'une absence du narrateur. Défaillance de l'image, répit, repos.

Le monde parfois nous manque. Tous les bons cinéastes (Japonais compris) le savent. Sinon, ils ne filmeraient pas. Chez Mizoguchi, les individus sont toujours en face de ce qui les brise. Chez Ozu, ils ne sont pas toujours à la hauteur de ce qui les fait tenir debout. Chez Naruse – dans le Naruse de *Ukigumo (Nuages flottants*, 1955), en tout cas – c'est le monde qui se dérobe, c'est sa teneur en « réel » qui baisse subrepticement. Les individus, eux, endurent. Ce sont eux les nuages et ils ne crèvent pas comme ça. La pluie à la fin de *Nuages flottants*, c'est la mort de l'héroïne. C'est la pluie qui alors bouleverse.

Une femme rend visite à l'homme qu'elle a aimé (mais c'était avant, sur le front indochinois, à Dalat et maintenant la guerre est finie, et perdue). Cet homme l'aime moins. Ils marchent dans la rue de la ville basse, cherchant leurs mots. « *Attends-moi ici, je vais m'habiller* », dit l'homme

qui était sorti en kimono. Fuit-il ? Est-il étourdi ? Non, il se donne du temps, celui de s'évanouir et de revenir, celui dont Naruse a besoin pour bâtir sa mise en scène. A cet homme (Kenkichi) et à cette femme (Yukiko) il arrive cent choses pénibles, amères, nulles. Le Japon, un an après Hiroshima, est gris, peuplé de GI's, de trafics petits, de prostitution facile, de patience sans objet. Naruse, l'un des spécialistes du *shomin-geki* (histoire ayant pour héros de petites gens) connaît si bien ce monde qu'il lui faut moins de temps qu'à n'importe qui pour le faire exister.

Mais l'essentiel n'est pas là. Kenkichi et Yukiko forment un couple inclassable, ils ne jouent pas à « l'empire des sens » mais à « l'empire des sentiments ». L'homme est normalement raté et égoïste ; la femme est narusiennement forte et non-avare de cette force. Elle l'aime plus, mais pas mieux. Il l'aime moins, mais à la fin c'est lui qui pleure. Ils ne se perdent jamais de vue, ils ne vivent pas ensemble, ils ne sont pas si stoïques que ça, ils se font des scènes. Un état dure en eux et ils durent dans un monde qui, régulièrement, les lâche.

A deux ou trois reprises dans le film, ils marchent côte à côte, *ensemble* vraiment. Je ne crois pas avoir vu un homme et une femme marcher ainsi dans un film. L'actrice, c'est Hideko Takamine qui joue dans un grand nombre de films de Naruse. L'acteur, c'est le grand Masayuki Mori, quelques années après avoir été l'inoubliable Genjuro, le potier des *Contes de la lune vague*, soudain vieilli, malheureux et toujours inoubliable.

« *Depuis mon plus jeune âge*, aurait déclaré Naruse, *j'ai pensé que le monde dans lequel nous vivons nous trahit.* » Le moins loquace des cinéastes japonais, le plus timide.

Ce n'est pas par hasard que nous ne le découvrons qu'aujourd'hui puisqu'au Japon déjà il attendit longtemps avant qu'on lui fasse confiance. Il fut respecté, il eut des

succès, des inégalités. Comme ceux de sa génération, il fut à un tel point maniaque de son travail que l'on peut parler de lui comme d'un auteur. C'est-à-dire – Japon oblige – d'un artisan.

27 janvier 1984

Fenêtre sur cour
Alfred Hitchcock

Premier des quatre grands Hitchcock réédités, Fenêtre sur cour *(1954) se livre à la fureur de l'interprétation, se prête à tous les fantasmes et se donne au plaisir du spectateur.*

« *We have become a race of peeping-toms* » (Nous sommes devenus une race de voyeurs), affirme, dès le début de *Fenêtre sur cour*, la prophétique Stella (admirable Thelma Ritter), l'infirmière qui vient chaque jour masser le dos efflanqué de L.B. Jeffries, dit « *Jeff* » (James Stewart), photographe immobilisé dans son appartement new-yorkais (pour cause de jambe plâtrée, car cassée), grand dégingandé misanthrope rongé par l'inactivité (n'épie-t-il pas, vicelard, ses voisins, du bout de son téléobjectif ?), accablé par la canicule (les étés new-yorkais sont d'une terrible moiteur : on les traverse en pyjama) et harcelé par la snobe Lisa Fremont (Grace Kelly, fort belle), créature de rêve qui profite de son infirmité passagère pour tenter de lui imposer ses rêves de mariage bourgeois.

Un voyeur « *immobilisé* », qu'est-ce que c'est ? Un spectateur, bien sûr. Un homme rivé à son siège, condamné à une « vision bloquée » (selon la belle expression de Pascal Bonitzer), un cinéphile, nous. Mais que veut-il, ce spectateur ? Du spectacle bien sûr. Et pas n'importe lequel.

L'idéal pour lui serait de surprendre « par hasard » un événement qui aille dans le sens de ses désirs les plus informulables, car louches. *De se faire le cinéma de ses mauvaises pensées.* Si, même par personne interposée (on appelle ça un « personnage »), il réalise son désir (par exemple : se débarrasser de la femme qui le harcèle), il n'aura pas perdu son temps. S'il prend conscience en cours de route que ce désir n'est pas joli joli, il en aura honte, il sera puni et, maso comme il est, cela lui fera encore du bien. Au petit jeu de la culpabilité, tout est bénef.

Prenons Jeff, son gros téléobjectif et sa longue jambe plâtrée. A force de scruter la comédie humaine qui se joue sur les fenêtres d'en face comme sur autant d'écrans, il remarque un ou deux détails suspects. La femme (infirme) d'un de ses voisins d'en face disparaît un jour de son champ visuel. Et si son mari (excédé) avait fini par la tuer? Persuadé que c'est bien cela qui s'est passé, Jeff mobilise (en vain) un ami flic et (avec un succès certain) Lisa et Stella. Cette dernière, qui avait eu la petite phrase sur la « race de voyeurs », devient en une seconde une super-voyeuse. Quant à la zélée Lisa, mieux qu'un bras droit, elle se transforme (déjà) en véritable « moitié » de Jeff. A eux trois, excités comme des puces, ils foncent vers la solution de l'énigme.

Et nous qui, dans le noir de la salle obscure, regardons *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock, nous sommes comme eux, c'est-à-dire que nous épousons le désir jeffien, que nous avons envie qu'il ait « vu juste ». Et nous sommes prêts, s'il le faut, à avoir (un peu) peur. Après tout, n'avons nous pas payé *par avance* à la caisse notre droit à la vision bloquée et aux désirs débloquants? C'est-à-dire notre place de spectateur? De voyeur, oui.

Il y a deux sortes de voyeurismes au cinéma. Une sorte Rossellini et une sorte Hitchcock. Une qui bascule dans

l'obscène et une qui lorgne vers le pornographique. Si j'épie quelqu'un qui, par définition, ne pourra jamais me « rendre » ce regard, je suis confronté à l'obscénité (c'est dur!). Si je regarde quelqu'un comme s'il était un objet et que soudain il tourne vers mois *ses yeux d'objet* et qu'il me regarde, je suis dans une situation pornographique, je suis chez Hitchcock (c'est pervers!). Quiconque, assuré de tenir ses objets humains au bout de ses jumelles, a cru *quand même* croiser leur regard, saura de quoi je parle. Et de quelle peur je parle.

Pour que le spectacle ait sa morale, il faut, c'est simple, que le jeu entre les deux chats (ici, Jeff et Hitchcock) et les deux souris (ici, le criminel et le spectateur) s'équilibre peu à peu, que le jeu de main chaude se précipite, et que « l'enfer, c'est les autres » se transforme en cours de film en « chacun, à tour de rôle, dans le rôle du diable ». Et ceci jusqu'au *vertigo*, je veux dire au vertige. C'est à ce prix qu'Hollywood racontait bien les histoires que rêvait déjà son public. C'est ainsi qu'un homme, un seul, a raconté mieux que les autres ce qu'il avait *analysé* mieux que les autres : Sir Alfred Hitchcock.

Finalement, Jeff n'avait pas (que) rêvé la culpabilité de son voisin. Le gros Thorwald (Raymond Burr) avait bel et bien découpé sa femme en morceaux. Et comme il a fini par savoir que Jeff le savait, le voici (c'est la fin du film) qui traverse la cour, monte les étages, entre chez Jeff par la porte en lui posant, d'une voix étrangement forte et désemparée, une seule question : « *What do you want from me?* » (Qu'est-ce que vous voulez de moi?). Je ne raconte pas la fin : il y a quand même des gens qui, entre 1954 et 1984, n'ont jamais vu ce film-culte.

Pourquoi est-ce un film-culte? D'abord parce qu'il l'est devenu. Pour cause de (quasi) invisibilité. Homme d'affaires avisé, Sir Alfred avait décidé de lui donner (ainsi

qu'à trois autres de ses films : *Vertigo, L'Homme qui en savait trop, La Corde* – tous avec James Stewart) une nouvelle sortie, des copies neuves et un public tout neuf. Ensuite parce que culte, il l'avait toujours été. En le résumant comme je viens de le faire, je n'ai fait que ressasser des airs connus. Depuis trente ans, il est difficile de raconter *Fenêtre sur cour* sans se transformer *illico* de grenouille cinéphile en bœuf théoricien. Grâce à ce film, les meilleurs esprits ont toujours eu le sentiment de tout comprendre à Hollywood, à l'art du suspense, à sa morale tordue et à ses secrets les plus intimes. C'est, mieux qu'un film « qui pense », un film qui *donne* à penser. Généreusement. Jusqu'au vertige.

Et pourtant, aujourd'hui, l'admirable n'est pas que *Fenêtre sur cour* soit (bien évidemment) un film sur le cinéma, un résumé parfait de l'art poétique selon Hitch, la plus belle mise en abyme de ce que c'est que de consommer des images dans le noir (comme des péchés), c'est que, *avec* tout ça et *malgré* tout ça, ce film ait gardé sa couleur, sa chair et, sa moiteur. Que cette tranche de vie stylisée et hachée menue n'ait rien perdu de son saignant et de sa foncière méchanceté.

Un dernier point, étonnant. C'est que *Fenêtre sur cour*, ce film à propos duquel on a toujours parlé de regard, de voyeurisme et de pulsion scopique, est aussi (et peut-être avant tout) une formidable partition sonore et que, sans elle, il n'aurait peut-être pas aussi bien « vieilli ».

Étrangement, c'est ce qui frappe le plus aujourd'hui. Parce qu'il est un « visuel », Hitchcock reste fondamentalement un cinéaste du muet. C'est-à-dire qu'il considère *tous les sons* comme également artificiels. A Truffaut, il ne craint pas de confier : « *Le dialogue est un bruit parmi d'autres, un bruit qui sort de la bouche des personnages dont les actions et les regards racontent une histoire visuelle.* » C'est ce qui lui a permis, dans le cadre du cinéma hollywoodien

des années cinquante, d'être – à sa manière – un contemporain des Tati ou des Bresson qui, en Europe, se posaient – à leur manière – les mêmes questions.

La cour sur laquelle donne la fenêtre est avant tout un bain sonore, saturé, urbain, plein de rumeurs et de promiscuités, d'air chaud et de réverbérations inavouables. Et dans ce magma sonore, il y a une petite chanson qui fraie son chemin – et dont, finalement, tout dépend. Écoutez *Fenêtre sur cour.*

8 février 1984

Rusty James

Francis Ford Coppola

Fâché avec le monde des adultes, l'opiniâtre Coppola concocte du côté des adolescents de Tulsa une histoire de violence (encore) mimétique.

Ce qu'il y a de bien avec Coppola, c'est la conscience qu'il a de s'inscrire dans l'Histoire du Cinéma, la grande. Ce qu'il y a de fatigant chez Coppola, c'est la conscience qu'il a de négocier – en prophète vite amer – un virage en épingle à cheveux dans cette même histoire du cinéma. Voilà pourquoi ses derniers films sont un peu balourds. Voilà pourquoi ils dépriment la critique américaine (plutôt prophétophobe, voir Welles). Voilà pourquoi, malgré tout, ils nous intéressent prodigieusement (l'Histoire du Cinéma, après tout, c'est l'Europe qui s'est mise en tête de l'écrire).

Voir un film de Coppola – et *Rusty James* plus que tous les autres réunis – c'est comme se trouver devant un nouveau flipper. Un Gottlieb ou un Bally new look (on ne voit

plus guère les Williams) dans la fente duquel, inquiet et titillé, on mettrait sa vieille pièce de dix francs. Comment ça marche? Où sont les bumpers, les couloirs, les espaces libres, les cibles, les boules captives ou supplémentaires, le « spécial »? Quel bruit ça fait? Comment gagner?

Quand on regarde le cadran du flipper (appelons « cadran » la partie « ancienne » des films de Coppola), on voit toujours les mêmes inscriptions. « *It's more fun to compete* » veut dire qu'il y a plus de plaisir (because l'émulation) à jouer à plusieurs. Or les films de Coppola sont toujours des histoires de bandes. De mafiosi, puis de soldats, puis d'ados. « *A game of skills* » veut dire qu'il faut être adroit pour jouer, posséder toute la technique (et toute la mémoire) du cinéma. Or, quand on regarde sous la vitrine du flipper (appelons « vitrine » la partie la plus moderniste du cinéma de Coppola), on voit bien que cet homme éprouve le besoin de se mettre à l'épreuve en suivant le cinéma dans ses états les plus avancés.

Je dis « avancés » comme, parlant d'une viande, je dirais « décomposée ». *Rusty James* est, à vingt ans de distance, l'équivalent de l'opération tentée par Arthur Penn dans ce film méconnu qu'est *Mickey One* (1964). Même héros à l'angélique beauté fade (c'était Warren Beatty, c'est Matt Dillon), même noir et blanc déjà rétro, même métaphysique de la dette, mêmes coquetteries. Sauf qu'en vingt ans, les images et les sons du cinéma américain, travaillés par la vidéo, l'électronique, l'Europe et l'idée qu'il se fait de son avenir, sont enfin capables de faire des rêves différents dans le même lit (dans le même film). L'expérience, aujourd'hui, est vendable. En 1964, c'était Penn qui faisait des manières. En 1984, c'est le public (un public que Coppola cible de plus en plus jeune) de *Rusty James* qui est spontanément maniéré. Tous les cinéastes aujour-

d'hui un peu vivants (des plus laborieux, comme Beineix, aux plus doués, comme Ruiz) héritent de ce prodigieux cadavre : le cinéma. Tous mouches du coche, en un sens, mais le coche file à tombeau ouvert vers les « nouvelles images ». Auteurs, oui, mais de prothèses un peu comiques. La vérité du mensonge, c'était hier. Les pouvoirs du faux, c'est pour aujourd'hui. Signe des temps.

Il y a eu une date importante dans l'histoire du flipper (mais un anthropologue astucieux la mettrait en parallèle avec celle du cinéma), c'est le moment où il s'est mis à parler, lui aussi. « *Jouez-moi encore!* », implorait l'abject « Xenon ». « *Bye bye!* » minaude aujourd'hui l'agaçant « Q'bert's Quest » au flippé qui vient de perdre sa mise. Ces voix n'ont plus rien d'humain, elles ne « collent » plus à l'image, elles l'accompagnent.

Coppola est contemporain du « Xenon », son « style » consiste à étaler – ostensiblement s'il se peut – le parti pris d'*amplification* auquel il soumet tel ou tel détail (visuel ou sonore) afin de lui faire faire, comme en jazz, un petit solo. C'est ce qu'il avait commencé avec *One from the Heart*. Quelque chose entre l'exhibition inutile et la vérification de dernière minute, le test et le check-up. Il y a ainsi dans *Rusty James* des « solos » d'images (dues à Steven H. Burum), des mots, de musiques (dues à Stewart Copeland, le batteur du groupe Police), de gestes, de mouvements de caméra, de tout. Ils ne renvoient à rien sinon au plaisir de celui qui fait vrombir à vide une très belle machinerie, avant de la mettre en route.

Exemples. Le titre américain (*Rumble Fish*, « poisson combattant ») souffle le sens du film, à savoir que faute de sortir de la tribu, nous sommes voués à nous précipiter sur notre image pour la mordre ou la détruire, est devenu « en français » *Rusty James*. Or, c'est le mot que l'on entend le plus dans le film. On ne cesse d'y appeler le héros par

son nom, tantôt par défi, tantôt avec affection, souvent comme on parle à un enfant pour l'habituer à l'idée qu'il a un nom – un nom à lui, un nom pour lui seul. Ce « Rusty James ! », prononcé avec l'accent de l'Arkansas (l'action se passe à Tulsa) est une façon de fidéliser le spectateur, comme le « jouez-moi encore » du flipper Xenon. Il y a beaucoup d'autres exemples de cet art de l'amplification. La décision de filmer en noir et blanc sous prétexte que le Motorcycle Boy ne voit pas les couleurs. Ou cette longue scène entre les deux frères où le plus âgé (le Boy en question) ne cesse de poser au plus jeune une seule question : « *Why?* » (Pourquoi). « *Why why?* », finit par s'insurger l'autre. Et la scène dure, se bloque sur ce petit mot comme un caillot de sang. Ou encore ces scènes de combat, chorégraphiées clip, vues à hauteur d'Adidas, comme s'il s'agissait – déjà ! – d'une citation d'un film que nous serions censés connaître. Ou la couleur soudain des poissons combattants (bleu, rouge) dans leur aquarium de misère. Ou la virtuosité des mouvements de caméra, comme si, depuis qu'il se sert de la vidéo pour répéter ses films comme des ballets, Coppola savait enfin traiter la caméra avec tous les égards dus à un personnage.

F. « Ford » C. fabrique ainsi, laborieusement, le cinéma *maniériste* d'aujourd'hui. Cet Italo-Américain est notre Parmesan ou notre Primatice. Tout ce qu'il perd d'un côté (spontanéité, humour, inspiration), il le gagne d'un autre (invention, mélancolie, courage). Bien sûr, on a souvent envie de le supplier (mais il faudrait crier fort) de laisser respirer ses personnages et ses plans, de ne pas les asphyxier (et nous avec) sous le matuvu de son savoir-faire, de ne pas perdre ce qui fait parfois le charme de son cinéma (par exemple tout l'épisode à la Mark Twain de *The Outsiders*), de ne pas vouloir tout contrôler, toujours (car « tout », c'est trop). Bien sûr, il est plus éloigné du lyrisme d'un Nicholas

Ray ou d'un Sam Fuller (autres analystes de la violence de groupe et de son fond homosexuel) que de la pyrotechnie frigide d'un Otto Preminger. Mais quand même, il existe.

Car l'erreur serait de penser que Coppola se contente d'ajouter l'hypertrophie de son style à des thèmes somme toute vieillots. Ce n'est pas entièrement vrai. L'homme dispose d'une « vision du monde » qui s'accommode parfaitement des chamboulements qu'il entend imposer au cinéma.

Que raconte *Rusty James?* Un ex-chef de bande, séduisant et charismatique, connu sous le nom de Motorcycle Boy (Mickey Rourke) revient vieilli (il a vingt et un ans !) chez lui (à Tulsa), après un trip californien. Il retrouve son père, avocat chômeur et imbibé (Dennis Hopper, étonnant) et surtout son jeune frère, Rusty James (Matt Dillon). En son absence, Rusty s'est essayé à perpétuer les bandes et à être un chef. Rusty est d'une beauté farouche. Rusty admire son frère totalement. Mais Rusty est trahi par les mots : en fait, il n'est pas très futé. Il n'a pas compris qu'à cet héroïsme, plus personne ne croit, et qu'à lui comme chef, personne ne croit non plus. Comment le lui faire comprendre ? Motorcycle Boy est dans la situation – coppolienne en diable – de celui qui a touché le fond, l'a trouvé nul, et arbore, faute de mieux, un air de dandy peu causant (d'ailleurs, il est non seulement daltonien, mais à moitié sourd !). Pour que son petit frère devienne (qui sait?) un homme, il va avoir recours à la métaphore compliquée des « poissons combattants » *(rumble fish)*. Et cette métaphore lui sera fatale.

Rusty James, on le voit, c'est l'histoire d'une désillusion. Incarné, l'idéal déçoit. Idolâtrées, les stars se ramassent

(souvenez-vous de Kurtz-Brando dans *Apocalypse Now*). Tout cela est normal. Un cinéaste qui veut repenser les pouvoirs de l'illusion au cinéma a besoin de croire que le monde (le monde « pour de vrai ») est, déjà, une illusion. Qu'il est fait d'apparences, des clins d'yeux du ciel et des fausses évidences de la terre. La jolie scène, très disneyienne dans sa candeur, où, assommé, Rusty James se rêve mort et où l'on voit son corps lévitant devenu une âme en transit survolant un champ de fumigènes et de pleureuses, dit peut-être la vérité du cinéma coppolien. Le monde au fond, n'existe presque pas. Le cinéaste n'en triture la matière que pour récupérer un peu de son âme.

15 février 1984

A mort l'arbitre !

Jean-Pierre Mocky

S'il y avait chaque année vingt films populaires français de la qualité de A mort l'arbitre !, *il n'y aurait pas lieu de s'inquiéter. Comme ce n'est pas le cas, il reste à faire – de bon cœur – l'éloge de Mocky.*

La nuit, tous les supporters sont gris. Et cette grisaille, parfois, tue. Toute une nuit, Mocky filme des supporters et enregistre – comme autant de bavures-gags – la mort « inutile » des uns et des autres. Ce massacre hors-jeu s'intitule *A mort l'arbitre!* D'un roman inspiré à l'Anglais Alfred Draper par une mémorable rencontre de foot Manchester-Glasgow, Mocky n'a eu aucun mal à tirer la matière d'un film bien hexagonal. Son film précédent s'appelait *Y a-t-il un Français dans la salle ?* Celui-ci pourrait porter en sous-titre : « y a-t-il un débile dans le stade? ». La réponse, apportée par l'inspecteur Granowski (rôle que Mocky n'a laissé à nul autre que lui le soin d'interpréter) est formelle : c'est oui.

L'histoire est simple et facile à comprendre. Parce qu'il a cru de son devoir de siffler un penalty, Maurice (Eddy Mitchell), arbitre intègre de son état, se voit hué, guetté à la sortie (du stade), retrouvé (chez lui) et traqué (partout) par une bande de supporters que ce penalty a privés de la victoire de leur équipe. La chose dure une nuit et finit mal. Le plus atteint des supporters est un certain Rico (Michel Serrault) et le plus modéré un garçon du nom de Teddy (Laurent Malet). Mais c'est Rico qui galvanise et manipule les autres. Les autres : un pauvre groupaillon disparate qui cède peu à peu à la logique de la chasse à l'homme.

A mort l'arbitre ! est le vingt-deuxième film de Mocky en vingt-cinq ans. C'est la vingt-deuxième preuve que Mocky est décidément l'un des bons cinéastes français et, de loin, le meilleur cinéaste français d'origine polono-russe. Il y a dans ce film un plaisir à « avoir à faire » (des images) et une amertume à « devoir dire » (des vérités, par groupes de quatre) qui en font ce qu'on a vu de mieux dans le cinéma français depuis *Prénom Carmen* (où Mocky faisait d'ailleurs une apparition réjouissante).

Osons le dire : Mocky est un cinéaste populaire (et je n'ajouterai pas, pour une fois, la hideuse dénégation « dans le meilleur sens du terme »). Populaire tout court. Il l'est non parce qu'il « fait » des millions d'entrées mais parce qu'il est stimulé par (ce qui reste de) la culture populaire française. Par le sport ou le grand-guignol, la gouaille anar des chansonniers, le goût du bricolage fantastique, le polar à fond humain. Je ne vois guère que lui qui n'ait rien perdu de cette verve-là, ni de cette verdeur. Que lui qui ne soit pas devenu gougnafier.

Il y a au moins trois grandes raisons d'aimer Mocky.

Toutes essentielles.

1) Mocky a du métier : pourtant il ne cesse d'inventer – Le scénario d'*A mort l'arbitre !* est donc fait d'un enchaînement de bavures fatales, et de détails qui tuent. Mais ce n'est que le scénario. Il est bon, mais oublions-le. Car Mocky ne l'illustre pas, il l'incarne dans sa façon de filmer. Mise en scène, montage, jeu des acteurs, eux aussi, s'enchaînent de façon drôle et irrémédiable, futile et fatale, toujours logique. La beauté d'*A mort l'arbitre !*, c'est qu'à chaque seconde, il s'y passe quelque chose. Faites une expérience : prenez le début du film, prenez-le plan par plan, comptez-les mentalement et vous verrez qu'il y a une idée par plan et très vite une euphorie, comme la promesse d'une accélération. Sans ces précieux « événements » de cinéma, le film ne serait que rance satire. Avec eux, il a cette qualité devenue si rare dans le cinéma actuel (ivre d'académisme lisse) : l'irrégularité. Celle qui faisait respirer les films de Renoir ou de Buñuel. Car si Mocky aime les montages rapides (au bord du clip), ce n'est pas pour jouer aux gros bras du « tempo infernal » en cisaillant dans une matière molle et monotone (genre *Rue Barbare*), c'est pour saisir au passage tout un cheptel d'idées « parasites », de détails « inutiles », de notations « en passant » qui sont le mouvement de la vie lorsque la vie n'a pas encore trié et se refuse à trop vite signifier. L'irrégularité, justement. Je crois qu'il faut appeler « générosité » l'attitude mockyienne et ce goût de relever des défis que lui seul se lance. *A mort l'arbitre !* est le fait d'un vieux routier doublé d'un amateur turbulent qui n'en finira jamais de trouver que le cinéma est un jouet formidable.

2) Mocky ne flatte pas ses acteurs : pourtant, il les aime – Pourquoi les acteurs français (et non les moindres) acceptent-ils des rôles pas possibles dans les films de Mocky ? Au risque de mettre leur image de marque à mal. Pourquoi,

au moment où le cinéma populaire se borne à se rouler de nouveau aux pieds des vedettes dûment étiquettées, seul Mocky a-t-il gardé le goût et le plaisir d'inventer des contre-emplois et de les rendre drôles et convaincants ? Peut-être parce qu'il cherche dans les êtres humains aussi, cette précieuse irrégularité, le rôle encore possible sous l'image de marque, les remords et les parasites de cette image.

Il y avait eu Bourvil dans les années soixante. Plus récemment il y a eu l'invraisemblable galerie de *Y a-t-il un Français dans la salle ?* (Maillan !). *A mort l'arbitre !* est peut-être plus sage (Serrault est Serrault, Mitchell est très digne, Carole Laure enfin crédible). Mais regardez quand même ce que Mocky fait de Laurent Malet (Teddy). Le producteur (Raymond Danon) lui dit : il faut un jeune dans la distribution, il faut Laurent Malet. Mocky se dit : qu'est-ce qu'un joli minet genre Malet irait faire avec une bande de ringards comme ça ? Alors il se rappelle qu'il a vu dans les stades beaucoup de beaux garçons diminués, amochés et il a cette idée simple mais culottée : Teddy aura eu un accident de moto, il portera minerve et sonotone et il sautillera étrangement comme un elfe brisé. Résultat : l'acteur est soudain attachant, et même si son rôle n'est pas « creusé » (comme on dit), il émeut. Ce n'est pas un acteur principal mais ce n'est pas un « second rôle », c'est mieux que ça : on peut imaginer un autre film racontant la même histoire et dont Teddy serait le centre. On sent que Mocky pourrait faire ce film et on sait que nous aimerions le voir. C'est un test qui ne trompe pas.

3) Mocky est amer : pourtant il ne cède pas au mépris. – Dans *A mort l'arbitre !* il n'y a guère d'ambiguïté sur ce que Mocky veut dire. L'ambiguïté d'ailleurs, n'est pas son genre. Il dit que les majorités silencieuses sont connes, que cette connerie est entraînante, que l'honnêteté ne triomphe

jamais et que la colère conseille toujours mal. Il dit aussi – chose plus rare – qu'il est peu d'états aussi misérables pour l'espèce humaine que celui de « supporter sportif ». Mais parce qu'il est turbulent, généreux et irrégulier, Mocky ne se lance dans aucune croisade « anti-connerie ». Le racisme anticons, à la Boisset, ne lui dit rien qui vaille. Il est trop « cinéaste » pour ne croire qu'à la logique des situations et à la matérialité des enchaînements, pas assez paresseux (et de la paresse au mépris, il n'y a qu'un pas) pour mettre ça sur le compte de la nature humaine. C'est pourquoi il a une manière à lui de se dédouaner des excès qu'il filme (et qu'il sait filmer). Et cette manière consiste à se mettre en scène comme acteur, dans le rôle modeste d'un flic dépassé, désabusé et pas très opérationnel : l'inspecteur Granowski. J'aime beaucoup la façon dont, vers la fin, à Rico-Serrault qui pour s'excuser de toutes ces horreurs lui lance un glauque « *Vous savez ce que c'est...* », il répond, avec une sèche dignité, « *Non!* ».

22 février 1984

La Ville des pirates

Raoul Ruiz

Il y a des films que nous ne sommes pas sûrs de ne pas avoir rêvés. Ce sont peut-être les plus beaux. Telle cette nouvelle aventure du capitaine Ruiz au pays de nos croyances.

Prenez un enfant et assurez-vous qu'il rêve. Réveillez-le et racontez-lui une histoire. Bercez-le de votre plus belle voix off. Faites-la insidieuse, n'oubliez pas le fond sonore. Il faut que, rendormi, l'enfant achève de rêver l'histoire que vous lui avez soufflée. Il faut qu'à son réveil il sente

que c'est l'histoire qui l'a choisi, lui, et non l'inverse. *Une histoire immortelle*, titrait l'un des derniers films de Welles ; mais *toute* histoire est immortelle, disent tous ceux de Raoul Ruiz. D'où bien des délices, puis trop de délices, puis de la terreur.

Mais si vous ne disposez ni de l'enfant endormi, ni du temps suspendu, ni de la voix qui berce, ni d'un talent pour l'improvisation (c'est-à-dire l'art d'avoir toujours le dernier mot), n'insistez pas et renoncez à imiter Raoul Ruiz. Lui seul semble avoir gardé le secret et le goût de ces choses-là. Depuis le silence de Welles et le départ de Buñuel pour la *Voie lactée*, on parle beaucoup du retour du cinéma à la fiction. Mais assez peu du retour de la fiction (comme on dirait le retour du refoulé ou le retour de Frankenstein). Les films de Ruiz sont des récits, et ils ont un caractère *initiatique*. Bouclés, truqués, gigognes ou maléfiques, ils ont un charme fou. Même s'il a fallu attendre dix ans (de la chute d'Allende, 1973, qui éloigne Ruiz de son pays natal, à la sortie, l'année dernière, des *Trois Couronnes du matelot)* pour qu'un public soudain moins négligeable tombe sous ce charme et marche à cette folie.

Et ceci malgré la réputation faite à Ruiz d'hermétisme et d'intellectualité qui prouve seulement que dès qu'ils sont confrontés à un vrai baroque latino-américain, les Français ont du mal à admettre que leur propre tradition de films-labyrinthes, de jeux du puzzle ou de l'oie, à la Robbe-Grillet ou à la Resnais, ne fait pas le poids. Cela dit (et bien dit, on ne le dira plus, c'est promis : la prochaine fois, on considérera Ruiz comme déjà connu, sinon reconnu) *La Ville des pirates* qui fait un peu suite aux *Trois Couronnes* et qui évoque ce film à moitié réussi qu'était *Le Territoire* (trois films tournés au Portugal) a sa tonalité propre, ses gimmicks intimes, ses réussites fulgurantes et ses ratages secrets. En gros : un film superbe, onirique,

à peu près irracontable et totalement frappé.

Par où commencer ? Reprenons la métaphore du dormeur. Nous sommes au Sud, face à l'océan, soumis à tous les paradoxes. Dans sa chambre, Isidore s'est endormie. Oui, endormie, car il s'agit d'une femme. Sa mère qui semble à peine plus vieille qu'elle, la réveille en lui disant : « *Tu dors, Isidore ?* ». « *Raconte-moi une histoire* », répond la petite voix d'enfant d'Isidore. Sur une table, à côté, quelques billets de banque laissés par le père : il a encore abusé d'Isidore, il vient de la payer. Cette scène ne donne évidemment aucune idée des événements innombrables qui peuplent cette *Ville des pirates*, mais tout Ruiz, en un sens, s'y trouve. Comme Buñuel, il s'amuse des permutations logiques les plus simples. Perversion du nom et du genre, des âges et des amours, de l'avant et de l'après. Inceste, lien social devenu un jeu de mots ou un « jeu des sept familles ». D'ailleurs, cette « ville » n'est jamais qu'une île, sauf qu'elle n'a qu'un habitant et qu'il joue tous les rôles. Pour ce qui est du confort de l'identification (qui est qui ?), Ruiz est le moins sûr des guides. Il ne croit pas à l'identité, il ne croit qu'aux cartes. Forcées, de préférence.

Isidore embrasse-t-elle un carabinier que la forme rouge du baiser s'avère être celle de la fameuse île des pirates. Un homme se fait-il sauter la cervelle qu'un bout d'icelle, éjecté en même temps qu'un flot de sang, dessine la forme de cette île. Au début, tout n'est que rébus. A la fin, il n'y aura plus que du rebut. Entre-temps, la belle Isidore fait la connaissance d'un petit garçon mais cet angelot du mal est un grand criminel. Elle devient sa fiancée et sa complice ; elle le suit dans l'île. Elle en reviendra, oui, mais dans quel état ! On devine que le petit mot qui se sent mal à l'aise dans le monde ruizien c'est le verbe « être ». On voit bien qu'on ne gagne rien à vouloir raconter *La Ville*

des pirates. On voit bien qu'on ne voit rien.

Et pourtant. Plus nous nous décourageons d'identifier ce(ux) que nous voyons à l'écran (au point qu'à la fin nous crions mentalement « pouce » et frôlons l'ennui), plus Ruiz s'amuse de l'apparence des choses, de ce poids matériel, cocasse, qu'elles gardent en dépit de tout.

Deux macchabées putréfiés (et plus très fiers) prennent un thé durassien, un bâillement est filmé du point de vue de la glotte, des détails en amorce bouffent l'image sans raison, une tête de mort devient un ballon de rugby : tout un pan de la peinture espagnole du XVIIe siècle, celui des « *Vanités* » et du Valdes Leal des *Hiéroglyphes de nos fins dernières*, est prêt à s'animer. Sous la poussée des vers.

De même, plus nous renonçons à savoir dans quel type de film nous sommes tombés (au point que vers le milieu, lâchés et las, nous trouvons que trop c'est trop), plus Ruiz excelle à évoquer, avec un bonheur constant, le fantôme de la série B américaine, de Cocteau ou de la série Hammer anglaise. Il y a du John Mohune du *Moonfleet* de Lang dans le petit garçon de *La Ville des pirates*, comme il y a du Tourneur (celui de *Vaudou*) dans le ton halluciné de certaines voix. Comme si, pour s'excuser de l'abracadabrance de son propre récit, Ruiz l'habillait du souvenir des récits où nous eûmes si peu de mal, enfants, à nous sentir chez nous.

Plus nous nous convainquons que le langage, lui aussi, est piégé, plus Ruiz réussit à faire parler ses acteurs avec un ton très doux, et ce rien de bouderie désolée dans la voix qui rend bouleversantes les phrases les plus simples. Il y a peu de cinéastes, opérant en « français », qui aient mieux capté la musique du « il était une fois » français, le *la* musical qui ouvre la porte de tous les récits. Il y a peu de musiciens qui, mieux qu'Arriagada (complice régulier de Ruiz), sachent concocter des partitions dignes d'un

Ravel hollywoodien et ironique. Enfin, plus nous acceptons de suivre Ruiz dans sa folie d'auteur, plus il faut nous rendre à l'évidence : il est de plus en plus sûr dans le choix de ses acteurs. Dans *La Ville des pirates*, Anne Alvaro (Isidore) et Melvil Poupaud (le petit garçon) sont tout particulièrement bons.

Tout cela, direz-vous, a un nom. Oui : *séduction*. Mais c'est la forme qui est séduisante. Reste le fond. Ruiz n'est pas un esthète creux. Il y a un fond à ses récits et je le crois terrible. Un fond d'immondices et de promiscuité qu'aucune poésie ne peut faire taire tout à fait. Les cinéastes – disais-je au début (pour provoquer) – ont presque tous perdu le sens du récit. Du coup, le seul qui l'ait conservé intact (Ruiz) en a fait sa folie personnelle. Le spectateur « trop cartésien » sera moins désemparé devant un film comme *La Ville des pirates* s'il prend la peine de voir *Les Trois couronnes du matelot* (qui passe encore, dans une seule salle, à Paris). Dans ce film, Ruiz exposait à quelles conditions une histoire pouvait être immortelle. Il lui fallait de la chair fraîche. Celle de celui qui racontera comment il a cru qu'elle n'était arrivée qu'à lui. Celle de celui à qui elle est racontée et qui pense (à tort) qu'elle ne lui arrivera pas. Devenue immortelle, l'histoire ne cesse de revenir. Dans *La Ville des pirates*, une première fois en film d'aventures, une seconde fois en théâtre cocteauisant, une troisième fois en exposé théologique, une quatrième fois en dialogues de morts.

Vivre, c'est rêver une histoire ; mourir c'est la raconter. Reste l'éternité pour pourrir.

25 février 1984

Vertigo
Sueurs froides
Alfred Hitchcock

Toutes ces années sans Vertigo *: comment avons-nous pu ? Ne s'agissait-il pas du film le plus sentimental d'Alfred Hitchcock ? Oui.*

Truffaut : *Le film, je crois, n'a été ni un succès ni un échec ?*
Hitchcock : *Il couvrira ses frais.*
Truffaut : *C'est donc un échec ?*
Hitchcock : *Je suppose que oui.*

En 1958, le public américain bouda *Vertigo* mais en France on aima bien *Sueurs froides*. En 1984, ce sont les deux films qui ressortent : *Sueurs froides* pour les ciné-béotiens et *Vertigo* pour les autres. Car en devenant objet de culte, ce film n'a pas seulement gagné son titre en V.O. (ce ne serait que snob), mais quelque chose comme un « petit nom » secret et affectueux : « vertigo », mot latin pour vertige – de ceux qu'on donne aux êtres chers quand ils ont disparu (je dis bien « êtres », bien que je n'ignore pas qu'il ne s'agisse que d'un tas de celluloïd impressionné – *only a film* – mais les films ne font pas que vieillir, ils nous regardent vieillir aussi). Voilà trop longtemps que *Vertigo* nous manquait. Aucune gouttière, aucun peignoir rouge, aucun séquoia, aucun tailleur gris, aucune rue de San Francisco n'ont vraiment existé à l'écran depuis *Vertigo*. Aucun film, en effet, ne ressemble à celui-là.

S'agit-il ici d'un dithyrambe ? Oui. Mais il sera forcément étrange comme le film. Car *Vertigo*, à la différence de *Fenêtre sur cour*, est loin d'être un film parfait. Ni drôle, contrairement à *La Mort aux trousses*. Ni terrifiant, comme l'est *Psycho(se)*. Ni glaçant, à la façon des *Oiseaux*. Il ne

s'agit même pas, pour reprendre la belle expression truffaldienne, d'un « grand film malade », comme *Marnie*. Non, *Vertigo* est surtout un film émouvant.

L'un des intérêts du « retour à Hitchcock » auquel – ravis et médusés – nous assistons aujourd'hui des deux côtés de l'Atlantique est de rendre caduque (à force d'avoir été collante) l'étiquette de « Maître du Suspense ». Et ceci pour deux raisons. D'abord, Hitchcock est un Maître tout court. Non pas le bas marchand de soupe qu'on disait, mais le seul à avoir trouvé la bonne distance (dans une sorte d'exil intérieur) pour savoir de quoi exactement était faite la soupe. Et si la soupe ne pouvait être qu'américaine, le savoir sur la soupe, lui est universel. Grâce à Hitchcock. Ensuite, parce que « *du* » suspense, cela ne veut rien dire. Quel suspense? Le suspense hitchcockien ne vaut que pour Hitchcock et ne ressemble à aucun autre. Il n'y a pas de recettes, puisqu'elles sont inimitables. Qui osera jamais faire comme lui? Des scènes d'« exposition » interminables où il semble qu'il ne se passe rien? Des criminels à l'identité tout de suite connue? Des films divisés en deux parties symétriques, repliés autour d'un axe central, comme c'est le cas dans *Vertigo*? Personne.

Nous ne raconterons pas *Vertigo*. Nous ne voulons gâcher aucun plaisir. Mais que celui qui verra le film pour la première fois sache que la « clé » de l'énigme (un flash-back assez grossier mais qui explique tout) se trouve un peu après la première moitié du film. Voilà bien un paradoxe que cette fausse fin en plein milieu du film. « *Autour de moi*, confia Hitchcock à Truffaut, *tout le monde était hostile à ce changement, car on pensait que cette révélation ne devait venir qu'en fin de film.* »

Mais c'est de là, justement, que vient l'émotion. Elle point (du verbe « poindre ») au moment où le spectateur

jusqu'ici mystifié, puis « mis au parfum » et fier de son nouveau savoir, réalise soudain que le film n'est pas fini! Suspense d'un nouveau suspense. Le spectateur (vous, j'espère) regarde avec compassion les corps cataleptiques de James Stewart et de Kim Novak. Le spectateur n'en savait pas assez; maintenant il en sait trop. Il devine que les apparences ne renoncent jamais à leur ronde platonicienne, que les acteurs sont enchaînés à une fiction dont il n'ose pas – pas tout de suite – imaginer de quoi elle sera faite. Cela ne dure pas longtemps, mais ce suspense-là est bouleversant. Regardez Judy quand Scottie vient de la retrouver : elle tourne lentement la tête vers la caméra, moins pour nous lancer un regard-caméra que pour s'y voir rejointe par son destin, à tombeau ouvert.

C'est parce que toute la première partie de *Vertigo* épouse le point de vue de Scottie, l'homme dupé, qu'une telle scène vue soudain du point de vue de la femme, prend tout son poids. Hitchcock procède souvent ainsi : dans ses histoires de couples enchaînés, il opacifie en cours de route le personnage qui semblait limpide et il éclaircit celui qui semblait opaque. D'où que beaucoup de ses films soient bizarrement construits : en deux parties, selon un schéma dont Rohmer avait noté en son temps qu'il était hélicoïdal. Sauf que la boucle ne se ferme jamais complètement. Pas plus que dans le monde réel, la symétrie homme/femme n'existe dans l'univers hitchcockien. L'histoire de *Vertigo* est celle d'un homme qui passe de l'acrophobie à la nécrophilie, donc d'un grand malade. Mais la beauté de *Vertigo* réside dans la façon dont une femme, en dépit de tout, existe.

En dépit de tout. Car à Truffaut qui lui assure que *finalement* Kim Novak est très bien dans ce rôle prévu pour Vera Miles, Hitchcock ne répond rien. Légion sont les anecdotes qui témoignent du peu de cas qu'Hitch faisait

de cette (alors jeune) star. Actrice limitée, à la beauté fade et vulgaire, aux jambes laides (Hitch insiste là-dessus), morte de trac. Mais c'est de là justement que vient l'émotion. A cause de cet effet de miroir supplémentaire.

Kim Novak joue le rôle d'une femme qui, par deux fois, n'est qu'une image, la matérialisation d'un fantasme d'homme. Elle n'est « elle-même » qu'une fois, le jour où Scottie la retrouve, boudinée dans sa terrifiante robe verte. Sinon, elle vit dans la peur. Peur de se trahir, peur de ne « pas être à la hauteur ». Peur aussi de l'actrice Kim Novak de ne rien comprendre à ce que « le Maître du Suspense » voulait d'elle sur le plateau. Si bien que Robert Burks, le chef-op habituel d'Hitchcock, n'a pas pu ne pas enregistrer cette frayeur et ce désarroi, la solitude de l'acteur hitchcockien (ou de l'acteur tout court) au moment du clap. C'est à une suite de bouts d'essai que nous assistons ; ils se succèdent avec un tremblé presque documentaire qui confère à *Vertigo*, à ce Vertigo-avec-Kim-Novak-et-malgré-Hitchcock, un trouble réel.

Et puis, il y a James Stewart, génial. Stewart a été meilleur acteur (dans *Les Deux Cavaliers* de Ford ou dans *Autopsie d'un meurtre* de Preminger), mais Scottie est son plus beau rôle. C'est en le regardant – en le regardant attentivement – bouger dans *Vertigo* que l'on comprend ce qu'il y a eu d'unique dans le cinéma d'Hitchcock. Unique au sens de : cela ne pouvait se produire qu'une fois. Car enfin, voilà un homme qui n'a cessé de nier la « direction » d'acteurs, qui a dit des horreurs sur eux, qui s'est vanté de ne jamais regarder dans l'œilleton de la caméra et de dessiner tous ses plans par avance. Il exagérait, bien sûr, il en faisait un peu trop. Il n'empêche. Si Hitchcock réussit si bien aujourd'hui son retour posthume, n'est-ce pas parce qu'il est, au sens fort, un cinéaste *expérimental*, à mi-

chemin entre le cinéma muet (l'art du mime) et la télévision (et son babil) ? Le maître de tous ceux qui préfèrent explorer leur outil que délivrer un message ?

Les cinéastes expérimentaux, en général se passent des acteurs ou alors, comme ils ne peuvent pas « se les payer », ils affectent de les haïr. Hitchcock, seul dans l'histoire du cinéma, a pu les haïr et a dû se les payer. Logique, il leur a donné des rôles de personnages dédoublés. Cruel, il les a dirigés comme des doublures. Seulement voilà, une doublure qui s'appelle Cary Grant ou James Stewart ne sera jamais simplement une doublure. Il y aura toujours un reste de métier, d'aura, d'intuition et de réflexes professionnels. Et c'est de là, justement, que naîtra l'émotion.

Regardez Stewart dans *Vertigo* : un peu robot, un peu zombi, ne tenant au réel que par son rêve éveillé et au décor que par les « marques » de la mise en scène, comme par autant de points de suture séparés les uns des autres par du rien. On peut rire de ce jeu, le trouver légèrement obscène et daté. On peut se dire aussi que Scottie est le dernier alter ego d'Alfred. Ou que le maigre James Stewart est le dernier acteur auquel le gros Hitchcock ait encore eu le désir de s'identifier. On aura beau dire, le cinéma est un art très humain.

27 mars 1984

Les Morfalous

Avec Jean-Paul Belmondo

Où le critique qui sent bien qu'il n'est pas ciblé par le dernier Belmondo (et qui sait que ce film n'a vraiment pas besoin de lui) trouve l'énergie de se livrer à quelques réflexions sur la relativité de l'activité critique.

Quand les caïds du cinéma français privent la critique de « projections de presse » (pour *Les Morfalous*, par exemple), ils font un pari tout à fait raisonnable. Ils se disent que l'avenir – et l'avenir *seul* – dira si leurs films étaient aussi mauvais que ça. L'avenir et non pas la critique, laquelle a une fâcheuse tendance à « passer à côté » des films gros public, quitte à les réhabiliter à titre posthume. Ils n'ont pas tort, même si l'idée qu'ils auront peut-être raison plus tard ne les console pas vraiment de ne pas être légitimés tout de suite.

Ils oublient seulement de se poser une question : à supposer que la critique aime leurs films, trouverait-elle des raisons *supplémentaires* de les aimer, des raisons « de critique », c'est-à-dire pas évidentes, différentes de celles qui font déjà partie du contrat de confiance entre le film et son public? Je ne le crois pas. La critique ne peut rien (et c'est heureux) contre *Les Morfalous*, mais elle ne peut rien *pour* eux non plus. Il y a, comme ça, des films provisoirement incriticables. Leur succès relève de la sociologie, de la mythologie, de l'étude de marché. Pas de la critique.

Cela ne devrait pas nous surprendre. Une partie du cinéma, la plus considérable, a toujours « échappé » à la critique. On a trop oublié le vieux débat (vieux mais pas si caduc que ça) sur les différences entre « culture savante » et « culture populaire », entre ce qui exige du temps et ce qui relève de l'éphémère, bref entre ce que Pasolini osait encore appeler – sans aucune nuance péjorative, est-il besoin de le préciser? – « culture haute » et « culture basse ». La culture basse, jamais, nulle part, n'a eu besoin de prolongements critiques. Elle a d'autres façons de se ramifier : de l'industrie du poster à celle du ragot, de la presse du cœur à la mode et au mimétisme. Dès qu'un spectacle touche dans l'immédiat ceux qu'il cible, il n'a plus besoin de médiation supplémentaire. C'est la morale même du spectacle, et elle est tout à fait respectable.

Un film qui « marche », c'est d'abord un film qui « fait marcher » (au moins jusqu'à la salle de cinéma la plus proche, loin de sa télé). Un film qui marche, c'est un film qui se met d'emblée *en face de* son public. « En face de », c'est toute une esthétique. Celle du consensus social devenu image pour tous. Regardez Belmondo sur l'affiche des *Morfalous* (ou sur les photos ou dans le moindre plan du film), il regarde ceux qui le regardent. Pourquoi, au nom de quoi, s'immiscer en tiers dans cet amour qui se boucle si bien et qui n'a besoin d'aucun commentaire?

On n'ajoute rien au consensus, sinon un peu de bassesse. La critique interviendra plus tard, lorsque la star et son public seront morts et que seule l'image de la première – *sola, paupera et nuda* – continuera à grimacer à tout hasard pour un public qui ne sera plus « le sien ». Alors, peut-être, le fusil mitrailleur brandi et le rictus arboré seront pleins d'une tristesse poignante. Alors peut-être on trouvera que Verneuil filmait aussi bien qu'Howard Hawks. Ce sera la revanche de l'enregistrement sur la performance, du cinéma sur le théâtre, de ce qui se décante sur ce qui s'évapore. Qui sait?

Car au fond du cinéma, qu'y a-t-il? Le théâtre, le cabaret, le cirque, le stade, la *scène*. Tout ce dont le Cinéma, régulièrement, s'arrache et tout ce à quoi régulièrement il retourne pour se ressourcer. Le fond populaire du cinéma, c'est la performance. C'est la question : « que peut un corps? ». C'est la figure (celle de la star est un point limite) qui est encore plus importante que le fond sur lequel il faut bien qu'elle se détache. C'est cette figure hypostasiée. Et pour brosser le fond, un artisan suffit.

Si bien qu'on pourrait dire qu'il y a deux histoires du cinéma: Entrelacées, mélangées, mais deux. Celle des corps

performants (sport, pornographie, clowns, stars, danse) et celle de ce qui existe *entre* les corps, c'est-à-dire du langage. Celle des idoles et celle de l'éther. Elles ont parfois coïncidé (alors, c'est le miracle : le burlesque américain, Tati, Hitchcock), mais en général elles vont à des vitesses variables et dans des directions opposées.

L'histoire des corps est lente et presque étale. Elle est un éternel retour du même « face à face ». L'histoire du langage cinématographique, elle, évolue « à vue d'œil ». Le langage, avec ses trucs, ses audaces et sa rhétorique, est ce qui se démode le plus vite (qu'est-ce qui est aussi daté que les « grands classiques du cinéma »?). C'est pourquoi malgré ou à cause de leur célèbre myopie, les critiques ont toujours perçu ce qui bouge dans le langage et n'ont jamais mordu dans ce qui perdure dans les corps. Depuis (au moins) trente ans, les critiques et les historiens du cinéma ont appris à raconter le bougé du langage. On sait, par exemple, que cela bouge toutes les fois qu'il y a eu révolution politique (Eisenstein), guerre (Rossellini) ou mutation technologique (Godard). C'est-à-dire toutes les fois que les corps ont été trop malmenés ou détruits pour oser encore pavoiser sur une affiche.

Et l'autre histoire, celle des corps? Eh bien, elle ne se raconte pas, elle se célèbre. Elle ne s'évalue pas, elle se vante (et se vend). Bien critiquer *Les Morfalous*, faire comme on dit une « critique constructive », qui s'en soucie? Personne, à ce qu'il semble. A quoi sert une critique constructive d'un film qui, de toute façon, atteint sa cible? A moins de critiquer la cible, de dire que les ciblés ont la star qu'ils méritent. A moins de dire des horreurs (on peut, on peut).

La critique, elle, ne tient que par une idée – qui a l'air soudain bien précaire – qui est qu'entre ceux qui fabri-

quent des images (et qui ont besoin de les fabriquer) et ceux qui les regardent (et qui ont besoin de les regarder), il y a un décalage et que ce décalage est précieux. Et que cela a un sens d'interposer un peu d'écriture entre le film et son public, toutes les fois qu'ils ne sont *pas exactement* en face l'un de l'autre. Histoire de gagner un peu de temps et d'atteindre un peu plus de spectateurs.

Un peu, pas plus. Un travail de rebouteux, pas de griot. N'oublions jamais la relativité de la critique.

31 mars 1984

PS. *Je me rends compte que j'ai complètement oublié de signaler que* Les Morfalous *est un film sans grand intérêt, sèchement réalisé et correctement enlevé. Plus que jamais, il suffit de regarder l'affiche pour savoir de quoi il est fait. Le manque de surprise est garanti. Qui aime l'affiche des* Morfalous *aimera le film du même titre. Les autres, non. Le manque d'ambiguïté est total.*

Un Cannes

Pour celui qui a décidé que Cannes restait malgré tout un festival de cinéma et que rien ne devait y « faire événement » sinon les films, la tâche est de moins en moins aisée. Maintenir la fiction de la critique « instantanée » et de la réaction « à chaud » constitue un pari d'autant plus étrange qu'« à chaud » il ne se passe rien que de prévu et de pré-vendu. La polémique s'est faite rare et il est peu de films parmi les plus « attendus » qu'il n'ait été possible de voir avant le festival dans les projections privées parisiennes. Or si le lot et la justification du critique de quotidien est d'écrire du mieux qu'il peut le dos le plus près possible du mur, ce lot devient à Cannes un exploit inconnu et un luxe frôlant le masochisme. C'est ainsi qu'à par-

tir de 1982, date à laquelle Libération *décida de consacrer au Festival de Cannes un nombre coquet de pages quotidiennes, l'équipe cinéma s'habitua à penser chaque retour du mois de mai comme un check-up sportif.*
Un festival a aussi des avantages : faute de jouir comme il convient des films à « couvrir », faute d'être confronté aux réactions d'un vrai public, il est possible de prendre la température de ce qui court entre les films et qui donne comme un « état des choses » dans le cinéma officiel mondial. Il est même tentant de tenir publiquement quelque chose comme un carnet de bord, fait d'humeurs spéculatives et de ragots théoriques, bref de s'imposer l'immodeste projet d'une chronique. *Et pour prendre, même de force, du recul par rapport à la fièvre simulée du festival, de l'intituler « Au dernier rang ».*

La télé anglaise fait du cinéma

Le début d'*Another Country*, premier film anglais de la compétition, est superbe. Dans un appartement moscovite et miteux des années quatre-vingt, vit un vieil homme nommé Bennett. Une sorte de nain arrogant, très « british », folle prognathe sur chaise roulante. Une journaliste est venue de l'Ouest avec un petit magnéto pour recueillir ses confidences. « *J'ai toujours voulu passer dans l'histoire*, dit Bennett. – *Même comme espion à la solde des Soviétiques ?* », demande la journaliste.

Bennett, on peut le deviner, est un double des Burgess, Mac Lean et autres Blunt qui, dans les années trente (ils étaient jeunes) choisirent le communisme, espionnèrent, moisirent à l'Est et y moururent. Avec leur secret. Comment va-t-on devenir un espion soviétique en 1932

lorsqu'on appartient à la « ruling class », celle qui envoya ses enfants se faire dresser dans les « public schools » ? Alan Marshall (producteur de film), Julian Mitchell (auteur de la pièce) et Marek Kaniewska (cinéaste, venu de la télé) se sont posé la question avec un sérieux de fer.

La réponse se trouve dans l'éducation « à l'anglaise », avec ses rites et ses bizutages, ses enfances de chefs humiliés, l'organisation de la répression de tous sur tous, cette machine à fabriquer les petits singes refoulés prêts à servir l'Empire, craignant Dieu et aimant le cricket. Et cette machine, fatalement, a des ratés, des excessifs, des vrais idéalistes.

Dans *Another Country*, ils sont au nombre de deux : Bennett et Judd. Le drame de Bennett n'est pas qu'il soit homosexuel mais qu'il doive affirmer son désir dans une société qui vit de l'homosexualité sublimée comme d'une rente honteuse. Bennett est brillant, désinvolte et rêve de devenir ambassadeur. Mais dès qu'il a perdu la face, il ne lui reste plus qu'à être ambassadeur à sa manière : espion (mais cela, le film ne le raconte pas, il se borne à faire la généalogie d'un choix). Quant à Judd, le meilleur ami de Bennett, il a d'autres raisons de refuser le système de dressage : il est communiste et sérieux, il lit Marx en cachette, et il mourra quelques années plus tard, en Espagne. La double exclusion du pédé et du bolcho de la tribu « England » (celle qui produit les deux Lawrence, D.H. et T.E.), c'est le biais qu'ont trouvé les auteurs pour traiter leur sujet : et celui-ci n'est rien moins que la trahison de classe.

Voilà donc un grand sujet, intelligemment déplié. Et le film ? De film, il n'y a pas. Cela fait longtemps qu'à force de venir de la télévision, les cinéastes anglais ont importé dans leurs films le sérieux de leurs scénarii et leur manque d'imagination visuelle. Aux pouvoirs propres du ciné,

on ne croit plus guère Outre-Manche. Un film comme *Another Country* n'a pas de style, juste une « facture ». Il nous donne le temps de constater la bonne qualité des acteurs (Rupert Everett, Colin Frith) et de jouir du sentiment (souvent trompeur) de nous sentir soudain merveilleusement intelligents, capables de parler des heures – dans un pub ou dans un club – des choses graves dont parle le film.

Qu'est-ce que cela veut dire, à la fin, ce triomphe de la dramatique télé, infiltrée dans le cinéma? Cela veut dire le monde vu « en plan moyen » (et « moyen », « médiocre », « média », c'est tout un). On comprend mieux, rétrospectivement, ce qu'a été le cinéma : une aventure *de la perception*, une façon de voir le monde de trop loin ou de trop près, un art d'accommoder le regard, d'inventer les distances qu'il faut pour trouver son sujet. Un art qui bat de l'aile, un peu. Qui manque de sujets. Car pour être honnête, il faut dire ceci : pour ce qui est du traitement desdits sujets, les cinéastes anglais sont les meilleurs du monde. Très supérieurs à leurs collègues français.

Alors, « ciné » d'un côté et « télé » de l'autre? Ce serait trop simple. Les frontières ne sont jamais nettes. Aujourd'hui, « faire cinéma », cela revient à se démarquer, le plus ostensiblement possible, de la télé, de la *perception-télé*. Le seul « sujet » du cinéma actuel, c'est son refus du regard-télé, du monde « vu en plan moyen ». Cela débouche sur un maniérisme usant (voir Beineix) ou sur un histrionisme prématurément usé (voir Zulawski). Mais, de l'autre côté, les téléastes continuent à ne pas se contenter de n'être que des téléastes, gestionnaires sérieux des grands sujets, prétextes à films-débats et à standards encombrés. Eux aussi voudraient appartenir au grand continent chaviré du Cinéma. A la conférence de presse d'*Another Country*, les auteurs dirent qu'il ne s'agissait pas

d'un film sur le communisme, l'homosexualité ou l'éducation anglaise, mais avant tout d'un film! Dommage parce que c'était justement un film *sur* toutes ces choses (graves). Mais un « film », c'est autre chose, ce n'est jamais « sur », c'est toujours « avec ». La télé se penche *sur*. Le cinéma fait *avec*.

14 mai 1984

Hauteurs et ôteurs

Lorsque l'industrie du cinéma français s'organisa pour reconquérir les marchés (c'était il y a dix ans), elle hérita d'une réalité nouvelle : les auteurs. Ceux de la Nouvelle Vague ont plus de cinquante ans aujourd'hui (ils vont bien, merci pour eux), mais pour faire tourner la machine remise à neuf (liftée?) il ne faut pas trop compter sur eux. Trop coriaces, trop singuliers, trop « auteurs » en un mot.

Restait la génération d'après, celle des quadragénaires cinéphiles. Très cultivés et très clivés : entre le cinéma qu'ils avaient aimé (le classique) et celui dont ils héritaient, eux aussi (le moderne). Combien d'auteurs parmi eux? Très peu (Doillon, Garrel sont des « cas »). Tôt ou tard, Tavernier, Corneau ou Boisset se devaient d'assumer ce fait très simple : la machine avait besoin d'eux et – le succès aidant – ils finiraient par aimer la machine en retour. Logique.

Par malchance, entre-temps, le slogan « auteur » avait fait fortune. Argument de vente pour les distributeurs, sorte d'acquis syndical pour les jeunes cinéastes (« le droit à... »), tentation mécénique de certains producteurs de « réconcilier l'argent et le talent », affiche obligée de tout grand festival international, etc.

Le résultat, à terme, était prévisible. Dans l'actuel aggior-

namentorealpolitik du cinéma français, l'idée d'auteur, vague mais encore incontournable, devient encombrante. Il suffit de regarder la sélection française de Cannes 1984 pour s'en convaincre. Le film officiel *(Un dimanche à la campagne)* comme le film officieux *(La Femme publique)*, en plus de leur égale mauvaiseté, ont ceci en commun : ils caricaturent la notion d'auteur. En gros : « *à la baisse* » chez Tavernier et « *à la hausse* » chez Zulawski.

Ceux qui n'aiment pas *Un dimanche à la campagne* le trouvent vieillot, sucré et académique. Mais ce qui m'a frappé en le voyant hier dans une multisalle de la rue d'Antibes, c'est plutôt que derrière la petite musique tchékhovienne et ce terrible look « Veillée des chaumières » qui appelle irrésistiblement un spot chanté de Gérard Lenorman à la gloire de la France, il y avait comme un « art poétique » tavernierien. Que derrière le personnage du vieux peintre solitaire, il y avait un plaidoyer *pro domo*. Monsieur Ladmiral, nous dit-on, n'est pas un grand peintre. Et même s'il a vu tout de suite qu'il y avait quelque chose de fort et de nouveau dans Cézanne ou Van Gogh, il a continué à peindre comme on lui avait appris : il a peut-être manqué de courage. Le personnage serait plutôt touchant, sincère et tout; et comme il fait cette confession mélancolique à sa propre fille, dans une guinguette digne de Renoir, on ne lui en veut pas (de quoi on aurait l'air, d'en vouloir à un vieux si gentil?). Mais il suffit qu'on subodore qu'à travers lui c'est Tavernier qui parle pour tiquer quelque peu.

Pourquoi prendre aujourd'hui la peine de répondre à des questions que plus personne, visiblement, ne se pose? Pourquoi faire semblant d'assumer volontairement le refus du moderne alors qu'on n'a de goût que pour l'ancien? Pourquoi se donner tant de mal? Cette ruse ne veut-elle pas dire que Bertrand Tavernier, bien que propulsé « auteur », estime qu'il est encore de son devoir de se

dédouaner de ce rôle ingrat tout en escomptant bien toucher les bénéfices sentimentaux de ce dédouanement. Profil bas ne veut pas forcément dire humilité. Celle des vrais tâcherons du cinéma d'auteur était estimable. Mais c'était hier. Et même avant-hier.

Parce qu'hier, c'était encore le cinéma moderne (cassures, ruptures, etc), avec le règne romantique de l'auteur, sa vision du monde clés en mains, ses caprices et ses souffrances, sa dissidence fondamentale. Andrzej Zulawski, en ce sens, vient un peu tard. Il n'a pas de chance. Au moment où il est beaucoup question de lui sur la Croisette et dans les media, où l'on joue son film contre celui de Tavernier et où il se retrouve dans le rôle du grand-intraitable-violent-et doux, il est évident qu'il est devenu *l'histrion* de sa propre cause. Celle de l'Auteur, et plus précisément, l'auteur venu du froid et qui est contraint de s'imposer à l'Ouest à tout prix. Et le prix, pour *La Femme publique*, est lourd. Ceux qui n'aiment pas le film le trouvent narcissique, artificiel et académique. Mais ce qui m'a frappé en voyant le film au dernier rang de l'auditorium Louis Lumière, puis en lisant et en écoutant les propos de Zulawski interviewé, c'était le terrible coup de vieux qu'avait pris cette revendication hystérique de l'artiste-à-visions, deux ex-machina et dissident professionnel.

Dans le film aussi, le personnage du metteur en scène aligne cliché sur cliché et il suffit de fermer les yeux un instant et d'écouter la bande-son du film pour être accablé par la convocation désespérée de tous les lieux communs avec lesquels – passée la classe de philo – nous avons appris à vivre avec un peu d'humour.

L'auteur-profil bas et l'auteur-profil haut. Cette double façon d'en faire trop est signe que du côté du mot auteur (je dis bien : le MOT), il y a quelque chose de ripou.

15 mai 1984

Angelochronopoulos

Un jour, à Hong Kong, au cours d'une discussion sino-cinéphile, je découvris avec horreur que, pour mon interlocuteur chinois, les films européens n'étaient pas « européens », ni même « western », mais plus simplement des *slow films*, des « films lents ». Il s'étonnait que ce genre de films existât, sans plus. Il était loin de soupçonner qu'à un certain moment, les cinéastes européens n'avaient pas hésité à bousculer toutes les habitudes et à créer le scandale en faisant des films très longs : de deux, trois, quatre heures et plus. Et qu'il était important à leurs yeux que le spectateur ne se contente pas de voir le film mais fasse, en le voyant, une certaine *expérience* de la durée. Car qui dit expérience dit durée, soit celle du trop court, soit celle du trop long. L'expérience étant chose individuelle (et non collective), il n'est pas étonnant qu'elle ne fut jamais, par définition, acceptée par « le grand public ». La suite est connue.

Aujourd'hui, il est clair que c'est le « trop court » qui l'a emporté, il suffit de voir le goût croissant du public cinéphile (même l'ex-pur et dur) pour les mille et une ruses du spot publicitaire et, depuis peu, pour la bande-annonce ou le vidéo-clip pour comprendre que sur ce point, nous sommes tous d'accord : faute d'histoires nouvelles à faire semblant de raconter en deux heures, mieux vaut résumer toutes les anciennes en vingt secondes, dans un précipité évocateur et marrant.

Mais dans un grand festival comme Cannes, on sait aussi qu'il y aura chaque année, fidèle au poste, *le* film-fleuve dans lequel, de moins en moins héraclitéens, beaucoup aimeraient autant ne pas se baigner deux fois. Les quali-

ficatifs utilisés sont « long », « chiant » et « beau » et il n'existe pour les lier qu'une conjonction : « mais ». Un film est « long mais beau », « beau mais chiant » et, pour ceux qui n'en peuvent plus, « long et chiant ». Comme ces films ont souvent des thèmes nobles et dignes, on n'ose pas trop leur cracher à la bobine, mais il est vrai – j'en témoigne – que même les vieux routiers du « film comme expérience de la durée » étouffent mal un abject soupir de soulagement – et presque de joie – lorsqu'ils apprennent que le film qu'ils vont voir ne dure que quatre-vingt-dix minutes. Les grands cinéastes ne sont pas les derniers à faire plus court (Bresson l'année dernière, Bergman cette année).

Voyage à Cythère, sixième long métrage de Theo Angelopoulos, fait partie des films longs et, qui plus est, des films « lents ». Tout y a un air de courbatures superbes et d'hiératisme ennuyé, les acteurs suivent en somnambules des itinéraires complexes que le montage se garde bien de raccourcir. Le sujet du film, bien sûr, c'est le temps. Celui qui passe et celui qui a passé. Un ancien résistant grec revient au pays après trente-deux ans passés à l'étranger (en URSS, où il a refait sa vie). L'homme est un mélange de pâtre zorbesque et de Nosfératu aphasique, haute carcasse qu'aucun gros plan ne nous rendra plus proche. A Athènes, il y a sa famille (sa femme, Caterina qui ne cessa jamais de l'attendre et ses enfants, qui ne l'ont jamais connu) et dans la campagne, il y a les souvenirs du maquis, la terre humide et les paysans qui la quittent. L'enjeu de la fiction est celui-ci : va-t-il se réadapter ? Va-t-il même parler ? Tout au long de la première heure et même au-delà, la réponse arrive au ralenti : non. Et le spectateur, embarqué lui aussi pour Cythère, constate avec désespoir qu'Angelopoulos est fidèle à sa manière de calligraphe appliqué et mélancolique. Alors, oui, le film est beau – beau mais chiant.

Et puis non. Soudain, on s'ennuie moins, on regarde mieux. Puisqu'il est clair que Spiros ne s'adaptera pas à la Grèce moderne (cela, c'est le constat du film), peu importe comment ils vont en finir, lui et le film. Il n'y a plus d'enjeu dès que nous avons compris la « leçon ». Nous comprenons même que le film n'était lent que parce qu'il tardait trop à nous l'infliger (la leçon) et que soudain, il n'est ni long, ni lent, ni chiant, et que souvent il devient beau. Nous nous croyions laminés par un deux-tonnes et nous nous retrouvons entiers – et curieux.

Comme si une fois racontée l'histoire, traité le thème et passé en revue tous les grands clichés-thèmes de méditation afférant à ce genre d'histoire (de retour, d'exil et de passage des générations), Angelopoulos avait enfin mérité de faire « du » cinéma. Libre, sans enjeu. Comme si les personnages, laborieusement dessinés sous nos yeux par le scénario, se refusaient à disparaître tout de suite et, telles des marionnettes tenaces ou des fantômes familiers, corps obtus libérés du souci de signifier, ils arrivaient à nous toucher à la façon de certains Tati ou de certains épilogues antonioniens, avec une drôlerie sinistre. A ces moments-là, on oublie de trouver le film « long » ou « lent » : image par image, il s'improvise.

Que se passe-t-il dans la dernière partie de *Voyage à Cythère?* D'abord il se met à pleuvoir (comme aujourd'hui à Cannes), ensuite les autorités décident d'expulser Spiros, enfin commence un ballet tragi-comique entre la famille atterrée, le vieillard-colis, les autorités du port, la ronde des bateaux, une barge en eaux internationales et un boui-boui humide où se réfugie une bande de musiciens venus célébrer une improbable fête des dockers. C'est bien.

Comme beaucoup de cinéastes modernes, Angelopoulos a un rapport malheureux à l'Histoire (et à l'histoire, aussi). Il passe beaucoup de temps à en finir avec elle (c'est là

qu'il est lent) et puis, là où finirait pour de bon un film hollywoodien (dans une musique fanfaronnante), il réclame pour ses acteurs-figurines un ou deux tours de plus, un rab d'activités-réflexes, des prolongations, le temps de faire n'importe quoi « lorsque tout est fini ». Son cinéma – hélas – ne commence qu'après la fin de l'histoire.

16 mai 1984

Le karma des images

Le Festival de Cannes est un rite. C'était aussi une fête. La critique internationale *découvrait* chaque année à quoi ressemblait la carte géo-politique du monde (des images) à travers une sélection de films inédits (en France, au moins) : elle avait la primeur de ces films. Il y avait de la fraîcheur et peut-être un frisson la parcourait-elle, celui d'être le « premier public » du film, d'avoir envers lui des droits et des devoirs. Celui de décrire ce qu'elle avait vu, de faire désirer voir ce qu'elle avait aimé, de dire du mal de ce qui l'avait déçue – et même choquée (le scandale de *L'Aventura* en 1960!). Je n'ai pas connu cette époque, dont tout m'indique qu'elle a existé.

Mais au fil des ans, que s'est-il passé? Plus d'images ont été consommées par moins de gens *de plus en plus vite*. Le monde du cinéma (la rotation des films, des nouvelles, des idées, des modes et des gens) s'est accéléré, puis carrément emballé. Tout rite qu'il est (et qu'il reste), le Festival de Cannes représente moins pour les films un baptême du feu ou un passage de la ligne qu'une manière de test ou de confirmation, de repêchage ou de revanche (je parle de la Sélection officielle, bien sûr). Les Américains y envoient des films qui ont déjà raté les Oscars et qui, du fait de leur étrangeté, séduiront peut-

être le goût européen (Coppola, Cimino, cette année Leone), tandis que les gros distributeurs tuent la poule et les œufs d'or en « sortant » le film en même temps que le Festival, ou juste après, transformant la soirée de gala en *preview* mondaine. Bref, le festivalier perd son privilège cinéphilique, celui de revenir à Paris, bronzé si possible, et de répondre d'un air las et sibyllin aux questions fiévreuses de ses amis : « *Alors, comment c'est le...?* ». Et lorsqu'un film de la sélection française (dont on sait la ridicule affaire d'État (dans l'état) qu'elle représente chaque année) est *déjà* sorti en salle, on va vers un « effet César » du festival : le rite hésite entre la rédemption et l'acharnement thérapeutique.

Il faut être cinéphile pour sentir ces choses-là, mais il faudrait être bête pour penser qu'elles ne concernent que le monde du cinéma. *Cette perte du sentiment du présent* est évidemment le grand phénomène des media. Nous ne sommes plus jamais *en face des* choses, mais leur image nous colle à la peau comme une gentille glu ontologique. L'urgence de voir un film est moindre et produit peut-être, à terme, une moindre urgence à les faire. Nous sommes carrément entrés dans l'ère du recyclage. Le karma des images est de renaître. Elles nous enterreront tous.

Que se passe-t-il pour le journaliste de cinéma qui rentre, tard et tremblant de fatigue, dans sa chambre(tte) d'hôtel? Que, par réflexe, il allume la télévision. Et qu'il y voit – ô joie! – qu'au-delà de la fin des programmes et du honteux « bonne nuit les petits! » par lesquels les speakerines ont envoyé se coucher le bon peuple (travailleur) de France, il y a *encore* de l'image! Pas partout, certes, mais sur le millier de récepteurs qui diffusent, après minuit, le programme « Star 84 » de Sygma. Et là, au mépris de tout bon sens, malgré les neurones en bouillie et la rétine en feu, le journaliste *continue* à regarder! Parce qu'après

minuit sur Sygma, il y a le « ciné-club Gaumont », il y a encore un film.

Expérience étrange (et secrètement révoltante) que celle qui consiste à regarder, alors qu'il faut dormir, de longs passages, en vrac, de *La Cité des femmes* ou *d'Identification d'une femme*. Flottement inouï où de vieilles rencontres viennent nourrir notre sommeil paradoxal. Derniers réflexes de critique (est-ce que le film tient le coup?), restes diurnes de lucidité, étrange gratitude pour ces images sur lesquelles il n'y aura ni à écrire ni à se prononcer le lendemain. C'est ainsi que, chaque soir, ce sont des images qui nous guérissent des images.

Cette perte du sentiment du présent entraîne aussitôt une indifférence pour l'avenir et un oubli du passé. Toutes les images soudain sont à égalité. Les compteurs du recyclage sont remis à zéro. Avant-hier, regardant d'un œil plus vraiment humain *Identification d'une femme*, il me fallut faire un effort pour me souvenir que ce film avait été en compétition, ici même en 1982 et qu'il avait fallu lutter (pour lui et même pour le voir, entrer dans la salle de projection, convaincre ceux qui le boudaient, improviser deux pages dans le journal). Est-ce *cela* qui était vrai ou le retour discret du film, deux ans plus tard, déjà objet de ciné-club?

Il devient plus difficile chaque jour de nous identifier aux films. Parce que nous ne les *rencontrons* plus (comme des étoiles filantes) mais parce que c'est eux qui se mettent à nous ressembler : en réserve, en cassette, en attente, sous grille, vaguement présents et toujours prêts.

17 mai 1984

La peau de l'ours

L'immortelle Geneviève Tabouis avait coutume de glapir en matière d'introduction à ses éditoriaux radiodiffusés : « *attendez-vous à savoir* ». Il y avait là une menace et une promesse. On se sentait dans le coup. Aujourd'hui, remonter le béton gris clair de cette « rambla » au petit pied qu'est la Croisette, feuilleter les pages glacées du *Film français* ou encore virevolter, déboussolé, entre les stands du *Marché du film*, c'est tomber sur de grandes affiches qui disent toutes : « *Attendez-vous à voir* » (sous-entendu : « *et à en avoir pour votre argent* »). Les films en compétition appartiennent déjà au passé, ceux qui ne sont pas encore sortis, ni finis, ni même faits sont *déjà* à l'affiche. A ce moment-là, on sent vraiment le festival.

Adjani se gratte-t-elle la tête sur un grand fond mauve? C'est pour annoncer *L'Amour braque* de Zulawski (avec Huster). Deux mains ouvrent-elles dans une pénombre sidérale une sorte de boîte à chaussures d'où sortent deux griffes d'un panda de l'espace? Il ne peut s'agir que des *Gremlins*, présentés par Spielberg et réalisés par Joe Dante. Un bel homme en smok blanc entouré d'une voiture de course, d'un hors-bord et d'un archéo-deltaplane? C'est Belmondo sur un bout de Croisette nous souhaitant déjà *Joyeuses Pâques*, le film qu'il tourne en ce moment aux studios de la Victorine sous la direction de Lautner (avec Sophie Marceau dans le rôle de l'arrière-plan). Sept fois le masque pincé et pas commode de Lino Ventura, de plus en plus petit (et blafard), c'est à n'en pas douter *La Septième Cible* de Pinoteau-Dabadie. *Ranxerox* (oui, celui de Liberatore et Tamburini) serrant contre lui une rousse pulpeuse et les deux, hilares, entourés de la constellation d'étoiles blanches sur fond-bleu, c'est encore un projet Zulawski. Un globe terrestre-astrolabe avec un yatagan

cruellement fiché en plein delta du Nil, c'est un des films les plus attendus qui soient : le *Adieu Bonaparte* de Youssef Chahine (avec Piccoli et Chéreau). Un palais aztèque de bédé aux couleurs palotes d'un Hergé, avec un singe et un Coluche aux cheveux jaunes en amorce, c'est à n'en pas douter la relecture par Gérard Oury du roman de D.H. Lawrence, *La Revanche du serpent à plumes*.

Enfin, Noiret (en blouson de cuir marron) et Thierry Lhermitte (cuir noir) émergeant menaçants d'un cercle rouge de passions vues de haut sous un ciel d'orage ne peuvent que préfigurer le prochain film de Zidi. Titre : *Les Ripoux*. Il y a quelque chose de ripou, etc.

18 mai 1984

Vertigo

Est-ce que cela *tient debout*, un parallèle entre les deux films du jour, le Huston et le Skolimowski? Non, bien sûr. A moins d'interroger la question elle-même. A moins de prendre le cinéma comme un art de tenir debout et une technique de la chute. Pris entre vertige et équilibre. Funambule, lui aussi.

Si *Au-dessous du volcan* est l'attente de la chute finale d'*un* corps, celui du consul troué de balles à l'entrée du « Farolito », bar louche mexicain où il n'aurait jamais dû mettre les pieds, *Le Succès à tout prix* est au contraire fait du spectacle d'un nombre infini de choses qui « se cassent la gueule » (un toit, des illusions, des projets, des joueurs de football, un nounours, une tasse). Huston et Skolimowski ont pourtant ceci en commun : ils se tiennent bien, eux. Le premier, au soir d'une carrière longue et prestigieuse et le second au seuil de la reconnaissance internationale (c'est-à-dire extra-cinéphilique) sont trop

concernés par l'absurde courage de leurs semblables pour se laisser gagner par ne serait-ce qu'une once de sentimentalité. Le pathos est leur ennemi, l'intelligence est leur point fort. Voilà pour les points communs.

Car pour ce qui est du cinéma qu'ils pratiquent, il est clair qu'ils sont très loin l'un de l'autre. On ne s'intéresse pas à la station debout *(erectus)*, au vertige et à la chute selon qu'on est l'un des derniers cinéastes classiques ou une figure de proue de l'inquiétude moderne dans le cinéma.

Commençons par l'alcool. L'alcool est un exil permanent. Il impose à celui qui ne cesse de s'en imbiber une sorte de *surtravail* : tenir debout, composer en toute semi-lucidité son « personnage », mais « de l'extérieur ». L'alcoolique véritable est moins quelqu'un qui se laisse aller que quelqu'un qui se regarde tenir bon. C'est pourquoi les scènes d'ébriété, si fréquentes au cinéma parce qu'elles ont l'air si « faciles » à jouer, sont rarement convaincantes. On y hoquette, on y titube et on y balbutie sans égard pour la part de sérieux qui gît au fond de l'ivresse, sans restituer l'aspect comique de ce sérieux (se faire une contenance, chercher ses mots, parler vrai, etc.). Le travail du dipsomane est ce qu'il y a de plus difficile à jouer.

Autant le crier d'emblée, Albert Finney est un immense acteur. Il ne joue pas le consul comme une épave ou comme un délirant, mais comme un corps qui veille à sa propre tenue, malgré le manque, le vertige et le déséquilibre. Il faut regarder son visage, décomposé-recomposé à chaque instant comme un masque de vidéo, il faut voir ses rictus se changer en mots, son corps affaissé se caler dans l'image. Il faut le voir dire, peu avant sa mort, quelque chose comme : puisqu'on dit que la terre est ronde, je vais attendre que ma maison repasse pour rentrer chez moi. L'alcoolique peut avoir de ces savoirs fous, se souvenir que

la terre tourne, elle aussi, et décider de se prendre pour le soleil.

Que fait Huston ? Il met Finney au cœur de chaque image, sans chichis, se contentant de l'observer, lui aussi, « de l'extérieur » (pas de plans subjectifs ou flous, Dieu merci) et d'enregistrer le vertige immobile de l'acteur sur la seule surface dont il dispose : un visage. Classique, direz-vous. Eh bien oui, c'est (c'était) cela le cinéma classique : une caméra vouée au détachement et à la compassion, protégée du vertige, trop fixe. C'est pour cela qu'il y eut des stars.

Finissons par l'exil. L'exil est une situation dont le cinéma – du fait de sa propre évolution – rend compte de mieux en mieux. Elle crée aussi bien des « idiots cosmopolites » qu'elle décuple chez certains, le sens aigu de la précarité de tout et de l'organisation de la survie. Et l'énergie. Il y a plutôt *trop* d'énergie dans le film de Skolimowski. La forme du film s'en nourrit : vitesse acquise, élans et ricochets. Et c'est pour cela que, plus encore que dans *Moonlighting*, les objets ne cessent de tomber et les corps de se ramasser. Cela produit un burlesque sans aménité, sur fond anglais. Mais cette fois, le vertige n'est pas le trouble qui s'empare d'un seul mais le mouvement qui saisit *tout* le cinéma à bras le corps. Pas de numéros d'acteurs dans *Success* parce qu'il y a déjà tant d'autres numéros : les pulsations du son, l'image cul par dessus tête, le récit double voire triple, la dispersion-gag de tous les éléments et la figure de l'auteur « en personne », malmenée elle aussi. Skolimowski se fait funambule et le titre anglais de son film (« Il n'y a pas de meilleure revanche que le succès ») en dit long sur sa volonté de se passer de filet – à tout prix.

Huston a bâti maint film sur la mythologie de l'échec. Skolimowski a très tôt raconté l'histoire d'une « défaite par forfait » (c'était dans le sublime *Walkover*, une histoire de

boxe). Pour l'un comme pour l'autre, chaque round compte.

19 et 20 mai 1984

Il était deux fois l'Amérique

Wenders raconte qu'au cours d'un voyage récent, il a découvert à Osaka (Japon) l'existence d'un « fan-club Wim Wenders ». Ils n'avaient vu que trois de ses films, mais ils voulaient tout savoir sur lui. « J'avais le sentiment, *dit Wim,* qu'il n'y avait plus de distance du tout, qu'Osaka était la banlieue d'un autre endroit, qui lui-même... C'est incroyable à quel point le cinéma, c'est un pays, une famille, un langage. »

Leone découvre qu'aux USA, il y a une mythologie sur Sergio Leone. Des étudiants d'UCLA, en Californie, ont décortiqué ses films. « Le duel final du *Bon, la Brute et le Truand,* ils l'ont analysé photogramme par photogramme, rien que pour comprendre le jeu des regards! », *s'exclame Leone qui, depuis, croit à l'amour de la jeunesse pour le cinéma.*

Par un hasard aussi heureux qu'objectif, Paris, Texas *et* Il était une fois en Amérique, *deux des films les plus attendus du 37ᵉ Festival de Cannes se sont succédés ce week-end. Et comme il s'agit de deux beaux films, ils ne se sont pas contentés de ne pas décevoir mais ils ont rappelé aux festivaliers (fatigués, souvent blasés, parfois torves) qu'ils étaient, eux aussi, un grand fan-club et des étudiants à jamais boutonneux. Avec beaucoup de sérieux, ces deux films ont procuré beaucoup de plaisir. On s'est reconnu dans leur miroir. Les applaudissements qui ont salué, dès le générique,* Paris, Texas *ne trompent pas. C'est le cinéma qui rentre chez lui. C'est-à-dire nous qui repassons encore une fois par l'Amérique. Logique : le dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Monde, n'a pas de meilleurs médiateurs possibles que ces deux-là, Wenders et Leone.*

L'Amérique, pour eux, est toujours « au début ». Sergio Leone voulait faire Il était une fois en Amérique *avant même* Il était une fois dans l'Ouest. *Pendant quatorze ans, il n'y a pas renoncé. Et si De Niro, finalement, joue le rôle de Noodles, c'est parce que Leone lui en avait déjà parlé au moment où l'acteur, peu connu, jouait dans* Mean Streets*! Cette obstination a quelque chose d'héroïque. Pour obtenir les droits du livre de souvenirs d'Harry Gray* (The Hoods), *pour que le producteur italien Grimaldi les achète, puis (lorsque le même Grimaldi en difficulté semble renoncer au projet) pour les lui racheter, Leone ira jusqu'au procès avant de monter le film avec les Américains (Arnon Milcham pour Alan Ladd Jr.).*

Et encore ne s'agit-il que de la partie dicible de la légende, que du bout avouable de l'iceberg : la genèse de Il était une fois en Amérique *relevait déjà du mythe avant même que le film ne fût tourné (en huit mois, un peu partout, Rome, New York, Montréal, et pour près de vingt millions de dollars).*

Wenders, lui, n'a pas mis quatorze ans à vouloir faire Paris, Texas *mais lorsque, avant de filmer, il commença par peindre, ce furent les paysages désertiques qu'il avait aimés, enfant, dans les westerns.* « J'avais comme une dette envers ce paysage », *dit-il aujourd'hui. Étrange comme la cinéphilie a à voir avec la dette. Le public cannois l'a-t-il senti? En tous cas, il a applaudi le premier plan de* Paris, Texas *: une caméra survole à basse altitude un canyon fordien. Magnifique.*

Mais l'Amérique est double. Réelle et imaginaire. Elle est le lieu qui permet de rêver et le bout de réel sur lequel le rêve se casse les dents. Même Leone. Il était une fois en Amérique *n'est pas le film qu'il a rêvé et si la version cannoise est celle*

qui s'en approche le plus, la version américaine sera celle qui s'en approchera le moins. Le film intégral, Leone espère le montrer un jour, à la télé. C'est qu'on ne vend pas sans risques aux Américains un regard (même émerveillé) d'Européen sur leur mythologie. « Je suis estimé là-bas, mais pas aimé », *admet Leone. Pourquoi l'aimerait-on lorsqu'il raconte dans une chronologie sautillante l'histoire de deux losers, lorsqu'il situe son histoire dans le milieu juif du Lower East Side des années vingt et surtout lorsqu'il* « envahit l'Amérique » *avec son équipe italienne de quarante-cinq personnes ? Les syndicats ne l'ont pas aimé. Leone, rusé, a dû jouer de leurs rivalités, payer les techniciens américains à ne rien faire, se voir dénoncé dans la presse* («Reagan a écrit des articles contre moi, Ted Kennedy aussi... »).
Pour Wenders aussi, les syndicats furent un problème, Paris, Texas *est la première coprode franco-allemande tournée aux USA. Il a fallu payer les teamsters (les camionneurs) à ne rien faire et affronter les risques de grève.*

Car au bout du compte, c'est le temps qui tranche, c'est-à-dire la durée. Leone était parti sur l'idée d'un film exploitable en deux époques (4 heures 30 au total), puis on lui apprend que cela n'est pas possible aux USA où aucun film ne dépasse trois heures. La mort dans l'âme, il accepte de couper une heure, mais c'est encore trop long. Le film est aujourd'hui entre les mains de la Warner, prête à le remonter entièrement (ce sera de la charcuterie) et Leone est prêt à un nouveau procès (et à retirer son nom du générique). Dépendre du marché américain est tragique. Wenders en sait quelque chose, qui fut l'employé de Coppola pour Hammett. *Cette expérience, il l'a déjà derrière lui. Amère, bien sûr.*
C'est un paradoxe qui n'en finit pas. D'un côté, Leone comme Wenders ont un besoin vital d'Amérique, comme si, même les histoires les plus universelles n'étaient crédibles qu'à condition d'arriver là-bas. De l'autre, ils ont un besoin vital de Cannes (ou du fan-club d'Osaka), des récompenses et de la renommée qui sont leur seule monnaie d'échange face à la façon américaine de penser le marché des images. Cette contradiction est inépuisable. Wenders a vécu aux USA, aujourd'hui il préfère les sillonner, sans se fixer.

« L'Amérique me fascine, *dit Leone.* Plus je la connais, plus je l'aime et plus je me sens à des années-lumière d'elle. » *Pourquoi ont-ils donc à ce point besoin de l'Amérique ? Grande question. Leone est un cinéaste italien qui n'a jamais filmé l'Italie moderne mais qui a italianisé tout ce qui tombait sous l'œil de sa caméra. Wenders est un cinéaste allemand à qui l'Allemagne n'a inspiré que des récits errants, mélanco-météorologiques.* « En France, en Italie, *me disait Leone à Paris,* il n'y a que la France et l'Italie. En Amérique, il y a le monde entier. En Europe, *ajoutait-il maussade,* il n'y a plus de contradiction, tout juste la logique amère de la survie ». *A Benito Craxi qui l'incitait à réaliser une* « Vie de Garibaldi », *il répond : non, parce qu'il faudrait faire* « Il était une fois l'Italie » *et que, comme l'Italie n'existe toujours pas, ce serait* « Il sera une fois l'Italie ». *L'Europe est-elle déjà trop émiettée ou, au contraire, pas assez en ébullition pour donner lieu, vraiment, à des histoires (qui soient autre chose que du radotage cultureux) ? Wenders précise bien qu'une* « histoire », *c'est bien autre chose qu'un* « enchaînement d'événements ». *Car pour enchaîner, lui, il n'a aucun problème, mais pour raconter, oui.*
Leone, de son côté rêva un temps raconter le siège de Leningrad et ses deux millions de sacrifiés. Est-ce parce qu'il y a plus d'histoires en provenance de l'Est ? C'est évident (voir Skolimowski et même Zulawski cette année). Ou parce qu'à l'Est, même putrescent, il y a encore du mythe ? C'est encore plus évident. Wenders, de son côté, a un projet australien auquel il tient fort. Normal : c'est un pays surgi de rien, donc apte au mythe.

L'un et l'autre, savent (Leone depuis toujours, Wenders de plus en plus) qu'une histoire (au sens banal et technique de « scénario ») est une pauvre chose quand elle ne provient pas d'un mythe qui a implosé (ou explosé). Et comme les mythes des pays vaincus (italiens et allemands : Macistes et Ubermenschen) ont, eux aussi, été vaincus, il ne reste de disponibles que ceux des vainqueurs. « Ce qui est valable à la longue, *me disait Wenders à Berlin,* c'est de croire aux mythes et de ne pas les mettre en question. » *Voilà pourquoi il faut passer par l'Amérique (quitte à s'y faire bizuter). Voilà pourquoi Paris est au Texas, pas en France.*

« Un homme revient. Ça lui a pris beaucoup de temps. Il était dans un pays inconnu. Il revient des morts, comme Ulysse. Et cet homme qu'on a cru mort pendant quatre ans, il apparaît de nouveau dans le désert. Il ne parle pas. Mais il a un but, on le sent. Il veut retrouver quelque chose. Il retrouve d'abord son frère qui l'aide à retrouver son fils et, avec le petit garçon, il se met à la recherche de sa femme et il essaie de rétablir sa famille de nouveau. » *Telle est, résumée par Wenders, l'histoire de* Paris, Texas *(écrite avec l'aide sans doute décisive de Sam Shepard). Maintenant, imaginez Harry Dean Stanton dans le rôle de l'« homme » (Travis), et autour de lui, Dean Stockwell, un enfant blond, Nastassja Kinski et la musique de Ry Cooder, promenez-les partout, de Los Angeles à Houston, sur la route ou dans le désert Mojave, plongez-les dans la lumière de Robby Muller et la mise en scène de Wenders (oui, celle que vous aimez* déjà) *et vous avez un très beau film dont le début, d'ailleurs, n'est pas sans évoquer Sergio Leone.*

Car chez Leone aussi, un vieil homme revient (de l'Iowa vers le New York de ses débuts dans la vie, donc de loin) pour en finir avec une histoire dont il a cru être le héros et qui, un jour, l'a laissé en plan.

Il était une fois en Amérique *est l'histoire emmêlée de deux*

petits truands juifs du Lower East Side dans le siècle, Max (James Woods, tout carnassier) et Noodles (De Niro, tout en nuances). Inséparables, plus qu'ils ne le croient. Lorsque Max, auto-destructeur, cède à la violence du pouvoir, c'est Noodles qui, pour le sauver du pire, le trahit. Puis disparaît, anonyme et vaincu par ce geste. Mais lorsqu'il revient beaucoup plus tard, tel un personnage d'Henry James ou un fantôme shakespearien, c'est pour découvrir que Max n'est pas mort mais qu'il est vaincu, lui aussi, bien que riche, puissant et corrompu.

Maintenant, ajoutez trois heures quarante d'action, de rebondissements et de morceaux de bravoure, une chronique plus que touchante du milieu juif new-yorkais, du début du siècle, puis les épisodes classiques de la prohibition, des speakeasies et des syndicalistes véreux, le temps qui passe étrangement sur le visage des femmes, une fumerie d'opium comme épicentre de cette histoire pleine de dupes et de fureur. De Niro grimé, sublime et voûté et vous avez Il était une fois en Amérique, *encore un très beau film.*

Les mythes, explique Mircéa Eliade, c'est toujours plus ou moins un récit qui répond à une question : comment quelque chose (ou quelqu'un) s'est mis à exister. *Ex-nihilo. Comment ça revient de nulle part. Les héros de Wenders et de Leone reviennent de nulle part. Il y a un « trou » dans leur vie : quatre ans pour Travis, plus de trente pour Noodles, soit trente-quatre ans dont nous ne saurons rien. Une « absence à eux-mêmes » qui les oblige ensuite à tout recomposer, patiemment.*

Car, nous ne sommes plus à l'époque – naïve avec le recul – où il semblait si souhaitable et si facile de tout « démystifier », à commencer par l'Amérique. Nous ne croyons même plus que la psychanalyse soit notre dernière façon de nous arrimer, grâce à nos névroses, à du mythe (Œdipe and Co).

Il y a quelques années, l'itinéraire de Travis (prodigieux Harry Dean Stanton), nous l'aurions analysé comme une reconquête-

puzzle du « moi » aux prises avec un « ça » enfoui et un « surmoi » inhibant. Wenders aussi sans doute. Cela, c'était Au fil du temps. *Cela, c'était* Il était une fois dans l'Ouest *(Ah, le flash-back* « joue pour ton grand frère ! »*), histoires de traumas et de guérisons qui avançaient comme des récits d'analysants, avec des digressions (l'opéra, l'errance) et des parenthèses. Le savoir sur le mythe, d'aujourd'hui, ne sert à rien. Seul compte le goût de déplier les histoires dont le mythe est porteur. Et là, on peut dire que Leone se résume et se déchaîne et que Wenders se reprend et s'éclate.*

Sur leurs films, on reviendra par le menu. Il s'agit aujourd'hui d'en parler comme nous les avons trouvés : ensemble dans le même festival. Stylistes inventifs, Leone et Wenders ont très vite trouvé une « forme » qui était la réponse spontanée à des questions (de fond) qu'ils ne savaient pas encore poser. Celles du mythe, plus ou moins. Il était une fois en Amérique *est moins brillant, picaresque et pyrotechnique que les premiers westerns-spag. L'heure coupée manque cruellement, les acteurs ne sont pas tous bons, la partie centrale (les années trente) est légèrement banale. Mais il y a quelque chose dont on avait bien tort d'estimer Leone incapable : la reconstitution d'époque, genre casse-cou s'il en fut, et qu'il réussit avec une fraîcheur inattendue, faisant de chaque objet un personnage, osant citer Chaplin, filmant un New York jamais vu – surtout par les Américains. Quant à la partie moderne (les années soixante), je dirai seulement que la scène du retour de Noodles chez Fat Moe est digne de Ford.*

Wenders lui, réussit ce tour de force de passer, presque sans coup férir, au récit linéaire qui avance pas à pas, sans forfan ni coquetterie, d'utiliser son style au lieu d'être utilisé par lui et d'arriver, d'emblée, à filmer « des choses justes en vision large » *(le mot est de Leone). Or, la vision large, ce n'est pas une question de format, c'est le privilège d'un cinéaste qui*

est assez sûr de ce qu'il sait faire pour hasarder quelques pas en direction de ce qu'il éludait jusqu'ici. Pour Wenders, l'écueil, depuis toujours, c'était la femme. Il n'a jamais bien su quoi faire des personnages féminins dans ses films. Dans Paris, Texas, *si les rapports entre le père et l'enfant sont archi-réussis, le fait d'avoir fait de Jane (Nastassja K. formidable) l'enjeu de la recherche est une façon de le résoudre (même si les scènes du peep-show, très attendues, sont un peu décevantes). Face à elle, il y a enfin un homme « qui a un but » et qui fonce. Au début, enfin, il y a le désir. Or, commente Wenders,* « les Américains sont très forts lorsqu'il s'agit d'avancer dans une seule direction ».

21 mai 1984

L'utopie-Quilombo

On a beau chercher, on ne trouve pas de plus beau sujet pour un cinéaste que la mise en scène de ce qui n'existe pas. Ou qui n'existe plus. Ou pas encore. Ou qui a existé (mais sans laisser de traces). Ou qui devrait exister (sans qu'on sache très bien comment). Bref : l'utopie. Les cinéastes s'usent déjà les yeux à scruter ce qui les entoure (leur « réel »), mais comment s'y prendront-ils pour nous donner à voir ce que nous n'avons jamais vu et qui n'existe que « revu et corrigé » par la légende, ou par nos rêves? En tout cas, jamais là où nous sommes, eux et nous. La beauté du cinéma n'est-elle pas de nous montrer de quoi nous disposons lorsqu'il nous arrive de vouloir filmer ce qui eut lieu sans vraiment avoir lieu : l'utopie?

Les films politiques se divisent en deux groupes inégaux. Le plus gros (inusable) est fait de constats sociaux, de dénonciations, de prises de conscience et de scénarios « en avant vers ». Le plus petit est fait de colonies, de com-

munautés, de « zones libérées » (en quelque sorte). Mais là, ce n'est plus le scénario « en avant vers », c'est plutôt « comment faire pour rester où on est, pour continuer comme avant? ». Protégée, l'utopie ne va nulle part.

Le Brésilien Carlos Diegues ne figurera peut-être pas au palmarès de Cannes, mais Palmares est le nom du groupe de villages qui mena pendant plus d'un siècle (le XVIIe) une lutte contre les Portugais et surtout contre l'esclavage. *Quilombo* raconte deux moments charnières de cette lutte : le passage du pouvoir entre la reine Acoti et Ganga Zumba et celui entre Ganga Zumba (coupable d'avoir cru pouvoir pactiser avec les Blancs) et Zombi do Palmares qui leur mènera une vie dure avant d'être défait à son tour (mais Palmares vivra encore, car Palmares, comme tout symbole, est éternel).

Il y a vingt ans, Carlos « Caca » Diegues, l'un des initiateurs du Cinema Novo, avait raconté l'histoire dans *Ganga Zumba*, titre de son premier film. Il ne s'agissait alors que du thème de la lutte pour la liberté, pas tellement d'utopie. *Quilombo* est à la fois la suite et le commentaire de *Ganga Zumba*. La question y devient : libre, oui, mais que faire de cette liberté ? Quelle société construire avec? Diegues dit qu'il y a là un parallèle entre cette histoire en deux temps et celle du Brésil contemporain, d'avant et après la « libéralisation ». Que faire de sa relative liberté d'expression lorsqu'on est cinéaste brésilien, un tant soit peu officiel et, régulièrement présent dans les festivals internationaux? Que dire?

D'abord, tenir des propos sages. « *Je ne crois plus à un cinéma apocalyptique, dérisoire et triste* » a dit, entre autres choses constructives, Carlos Diegues au cours de sa conférence de presse. L'utopie des Noirs de *Quilombo* n'est, en effet, ni apocalyptique, ni dérisoire, ni triste (et si le film ne « convainc » pas vraiment, il est très agréable à regarder). On s'y bat en dansant, on y meurt sans rechigner, on y renonce gaiement à la propriété, on y accepte l'autre et on y mélange les dieux africains et le crucifié. On y connaît d'autres contradictions que celles qui tiennent au pouvoir et à sa transmission, à la stratégie à suivre et à l'attitude à observer envers les Blancs (inénarrables en conquistadors défraîchis).

Diegues, qui a un vrai goût pour le music-hall *(Xica da Silva, Bye Bye Brasil)* ne filme jamais aussi bien qu'à distance, là où tout devient fête, vignette et même guinguette. Il est clair qu'il n'a pas envie de prendre au tragique cette histoire d'esclaves en liberté qui mettent plus longtemps que prévu à devenir les citoyens de seconde zone du Brésil moderne (société multi-raciale, my foot!). La musique de Gilberto Gil, qui est belle, va dans ce sens.

Si bien qu'un doute – un doute horrible – étreint le spectateur : assiste-t-il à une sorte de « tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil »? Or, tout le monde il est beau, *vraiment* (de la grande Zézé Motta au bondissant Antonio Pompeo), mais la gentillesse est un peu trop. *Quilombo* est-il un film sur l'utopie ou est-ce *Quilombo* qui est l'utopie d'un film sur l'utopie? (Or, dans les moments creux de la vie politique, l'utopie est un sujet qui arrange tout le monde). Car l'utopie pour de vrai (de celle que décrivait Comolli dans *La Cecilia*, aux horreurs à la Jim Jones) n'est pas toujours aussi rose.

22 mai 1984

Le Palmarès

Dans les bureaux de son bunker sinistré (plus de moquette, plus de bar, plus rien; un décor à la Tati), la presse a attendu très longtemps que le jury daigne communiquer la liste des palmés.

Elle piaffa, mais en vain, devant ses machines à écrire, et sut soudain qu'elle pesait décidément bien peu devant le petit écran. Car c'est en direct et pour Antenne 2 qu'à partir de 19 h 15, eut lieu la cérémonie palmipédique. La remise des prix du Festival de Cannes eut soudain un air de Grand prix de l'Eurovision ou d'une vulgaire césarisation.
La lecture du palmarès n'avait rien de consolant. Si l'on accepte la Palme d'or tout à fait méritée de Wim Wenders, c'était n'importe quoi. Palmarès déconcertant ? C'est ce qu'on commença par penser. Et puis, par habitude, on se met à chercher une logique, une intime cohérence, un dessein. On cherche et on trouve. D'abord, le palmarès témoigne d'un repli européen certain (pas d'Asie, pas d'Amérique latine). Ensuite, d'un repli sur pas n'importe quelle Europe, mais celle de la dramatique culturelle. Tous ces films compassés, terriblement dignes, d'une épuisante noblesse de ton, d'un intimisme jamais loin du rasant, témoignent, en dépit de leurs qualités diverses, du triomphe de cette forme moyenne, mitoyenne entre ciné et télé. Le cinéma comme « musée des arts et traditions populaires » s'avance à télépas de géant. Si bien que la victoire d'Antenne 2, hier, apparaît comme très logique. Il faut un rituel télévisuel pour couronner des produits presque télévisuels. *Bien sûr, les films signés Metzaros, Pat O'Connor, Mario Camus, Tavernier ou Kaniewska ne sont pas tous mauvais (sauf un), mais ils relèvent moins de la sauvage émulation entre cinéastes que des échanges culturels entre ciné-clubs, dignes d'un traitement à la* Cinéma sans visa.
Les perdants, là-dedans, sont évidemment les cinéastes, *ceux qui plongent tout habillés dans l'aventure du cinéma et non pas ceux qui surnagent avec la bouée télé. L'absence au palmarès des Skolimowski, Doillon, Satyajit Ray, Herzog et même Huston, vaguement « remercié » pour l'ensemble de son œuvre, prouve que cette année, il n'y avait pas de place pour eux (contrairement, il faut le dire, à l'année passée).*

Ou plutôt, qu'il n'y avait de place que pour un seul d'entre eux. Par bonheur, il s'est agi de Wim Wenders et c'est unanimes que nous disons que pour Paris, Texas, *la palme nous a fait chaud à ce qui nous reste de cœur. Comme si, avec elle, le jury condescendait à tenir compte de quelque chose qui existe et qui s'appelle le plaisir. Car les plus blasés, les plus usés et les plus crevés de la population festivalière ont su gré à Wenders d'avoir fait le film qui les réconciliait avec le cinéma, avec la narration, avec les grands espaces, avec une durée-ciné des choses, avec le paysage américain, avec la famille, avec tout cet imaginaire qui dit encore non au rétrécissement du cinéma, à son étrication, à sa folklorisation-connaissance du monde.*
Cela ne sert à rien (pour l'instant) de se demander si Paris, Texas *est le meilleur Wenders ou non, s'il effectue un saut qualitatif, s'il ressasse un peu ou s'il innove beaucoup. Ce que je sais, c'est que Wenders était ému en recevant sa Palme d'or, qu'il avait l'air plus jeune que jamais, qu'il a remercié tout le monde, en français et en allemand et que j'étais content pour lui.*
Quant à ceux qui couinent régulièrement parce que la France n'a jamais la Palme d'or, qu'ils se consolent en pensant que Paris, Texas *est une co-prode franco-allemande.*

24 mai 1984

Mais qui a tué Harry ?
Alfred Hitchcock

Cette quatrième revoyure hitchcockienne de l'année est un film serein, ensoleillé, gentiment cynique. Une sieste dans l'œuvre de Hitchcock.

A la revoyure, chacun des films d'Hitchcock remis en circulation retrouve ce à quoi il a droit : une « place à part »

dans l'œuvre du Grand Dégoûtant. Tous hitchcockiens, certes, mais pas tous pareils. Car expérimentateur dans l'âme, Hitchcock tenta à plusieurs reprises des choses dont ni lui, ni *a fortiori* Hollywood, ne savaient où elles le mèneraient. Avant *La Corde*, voici donc, invisible depuis une très belle lurette *Touble with Harry* (1956). Un film « à part », celui qu'Hitchcock préférait et dont l'insuccès commercial l'affecta sans doute.

De cette comédie macabre, souvent hilarante et très anglaise d'humour, il ne resta longtemps que le souvenir des images superbes (dues à Robert Burks) des sous-bois de la Nouvelle Angleterre et de la lumière d'automne. Comme si, pour une fois, Hitchcock s'était plus intéressé à la nature végétale (feuillages mourants, jaunes et rouges) qu'à la nature humaine. Comme si, même pour Hitchcock, il y avait eu une fois et rien qu'une fois le soupçon d'un bonheur possible dont ses autres films n'auraient rien su. Bonheur d'être vivant (plutôt que mort), innocent (plutôt que coupable), d'aimer le décor dans lequel on vit (plutôt que de le subir comme un cauchemar de cartoon).

Film « sur » le bonheur? C'est trop dire. Sur l'innocence? Peut-être. Pas l'innocence qui consiste à n'être pas coupable, mais celle qui consisterait à l'être *tous un peu*, sans plus. Il n'y a dans ce film que deux personnages qui n'ont pas de vocation pour le bonheur. L'un est le cadavre de Harry Worp, enterré et déterré tout au long d'une belle journée d'automne. L'autre est le « deputy sheriff » du village (Royal Dano), seul à avoir intérêt (financier aussi : il est payé « à l'arrestation ») à y voir clair dans cette histoire trouble de cadavre escamoté.

Tout se passe dans un village miniature et assoupi, en l'absence de tout figurant inutile à l'intrigue, à la façon d'un théâtre de verdure. Quatre personnages, deux hommes et deux femmes, deux plus jeunes et deux plus vieux, pensent avoir à eux tous toutes les raisons du monde de cacher à la police l'existence du cadavre d'Harry Worp. Mais lorsqu'après de macabres péripéties, ils auront renoncé à ces raisons, il restera que deux couples se seront formés, roucoulants. Grâce au cadavre. Le détail est trop compliqué pour être résumé. Dans le film même, lorsque Shirley Mac Laine (c'était son premier rôle; elle est déjà très bien) essaie de tout expliquer à un tiers, celui-ci s'enfuit en criant qu'il n'y comprend rien.

Trouble with Harry est un divertissement mineur, sans stars, où une clairière tient lieu de boulevard. C'est un film drôle. Est-ce *beaucoup* mieux que cela? Oui et non. Disons que dans ses films les plus noirs, Hitchcock montrait *un* personnage coupé de ses semblables, soit à cause de son innocence, soit à cause de sa culpabilité. Une complicité naissait entre le spectateur (« seul à savoir ») et le personnage (« seul à souffrir »). Et ce mot – complicité – était à prendre dans les deux sens : connivence affectueuse et partage de la culpabilité. Dans ses films les plus sentimentaux, Hitchcock arrivait à passer de un à deux personnages (ce sont les couples d'*enchaînés*). Il fut tenté d'aller jusqu'à trois, mais au-delà, son système ne fonctionnait plus.

Car le spectateur accepterait mal d'être dessaisi de son rôle de « double » obscur et de renoncer à la peur et à la jouissance de cette peur. L'humanité hitchcockienne reposait sur cette alliance entre un héros-cobaye-malmené et un spectateur-infirme-planqué et se fondait sur l'exclusion du « reste du monde » (lequel, du coup, est peuplé de pantins hyperréels et d'autant plus menaçants qu'ils sont lestés de tout sentiment humain). Cette humanité est limitée, cette limite est celle d'Hitchcock.

Et puis il y a ce film, *Trouble with Harry*, qui, une fois, tente l'impossible. Le spectateur est là pour rire, ou pour sourire. Il arrête de se sentir impuissant-complice-piégé.

Il arrête d'épier, il contemple. La beauté du cadre naturel et l'astuce des quatre personnages qui s'organisent pour partager entre eux – donc à sa place – le souci métaphysique et les petits travaux de la culpabilité de groupe. Quatre que cette culpabilité ne ronge pas mais, au contraire (c'est là le joyeux immoralisme du film), stimule, enhardit, rend plus courageux, plus aptes au bonheur.

C'est ainsi que la vieille fille (fordienne Mildred Natwick) – contrairement à la pauvre « Miss Lonely Hearts » de *Fenêtre sur cour* – trouve la force de draguer un vieux loup de mer jovial et timide (cukorien Edmund Gwenn) et que celui-ci, au moment de la vérité, trouvera le courage de lui avouer que marin, il ne le fut que d'eau douce. C'est ainsi que le jeune peintre beau parleur, abstrait et fauché (oubliable John Forsythe), lorsque la fortune lui sourit (un milliardaire veut acheter toutes ses toiles), aura ce réflexe généreux de n'exiger pour tout paiement que des cadeaux en nature pour chacun de ses amis-complices. C'est ainsi que la jeune veuve mal consolée (formidable Shirley MacLaine) acceptera le risque d'un nouveau mariage.

A quoi ressemblerait un monde où l'idée de culpabilité, à force d'être partagée (démocratisée ?) avec humour, ne pèserait presque plus ? Au contraire d'un film normal d'Hitchcock. A *Trouble with Harry*, donc. Hitchcock, une fois n'est pas coutume, a rendu sa liberté au spectateur. Parce qu'il l'a « désimpliqué », il lui a donné une chance de se rendre compte que, tous comptes faits, son petit monde, sorti des ombres et des lumières de la culpabilité, exposé en plein jour, est *quand même* fait de pantins.

Reste la nature. Elle est la beauté et l'énigme du film. Truffaut dit qu'à son sens Hitchcock a souffert de la fatalité de flétrissure, de salissure qui accompagnait toute beauté. Et qu'il y avait là une nostalgie. Je crois que *Trouble with Harry* lui donne raison. Les personnages de ce film,

il ne faut pas les prendre au sérieux en tant que tels, mais dans la façon dont ils enterrent puis déterrent, rhabillent, lavent et « retapent à neuf » le cadavre d'Harry Worp, il y a l'amour d'une bande de jardiniers qui, par égard pour la beauté de leur nature-jardin anglais, transforment un objet salissant et imprévu en ornement voulu.

Bref, une bande d'esthètes, gardiens délurés d'un jardin secret.

18 juin 1984

El

Luis Buñuel

En 1952, Luis Buñuel détourne un drame psychologique mexicain et en fait une description, toujours indépassable, de la jalousie paranoïaque. Burlesque et lacanien.

Question – Tous ces objets : la corde, l'aiguille, le couteau, etc, sont très surréalistes, et pourtant ils ont un rôle précis. Ce que je ne comprends pas bien, du point de vue des intentions du héros, c'est le rasoir de coiffeur.

Buñuel – Cela peut lui servir à couper le fil après lui avoir cousu le sexe. Ou... peut-être veut-il couper le clitoris. Je ne sais pas. Cela lui ressemblerait. Moi, je ne lui aurais pas coupé le clitoris. Je l'aurais cousue, ça oui (il rit).

Tout est de la faute du père Velasco (Carlos Martinez Baena). Ce curé mexicain, dès les premières images du film *El*, se met à laver les pieds de ses enfants de chœur (enfin, il verse un peu d'eau) et à les embrasser (les pieds, d'un bref bisou). C'est l'Église catholique qui veut ça, c'est le rite du « mandatum », c'est un vendredi saint. Contre-plongée sur les adolescents en aube, perplexes. Hiératisme

suspect de la mise en scène. Signal dans le cerveau du spectateur freudien : « fétichisme du pied » en vue. Et comme le film est signé Luis Buñuel, Dieu seul sait comment il finira.

Pour l'instant, aux côtés du père Velasco, il y a l'homme qui porte la cuvette, il y a le cuvettophore. Un grand bourgeois, à n'en pas douter. C'est lui, « El » et c'est El le héros du film (Arturo de Córdova). Il n'accorde pas d'importance aux pieds garçonniers mais son regard les relie à d'autres, chaussés ceux-là et féminins. La caméra va de bas en haut : une femme vit dans ces chaussures. C'est Gloria (Delia Garcés), elle sera *la* femme de la vie de El. C'est-à-dire qu'elle va en baver.

Quadragénaire robuste et portant beau, El marche penché comme Groucho. Une mèche ne demande qu'à tomber dans l'œil défait de ce misanthrope sans nuances (« *Je hais le bonheur des imbéciles* »), de ce moraliste macéré au feu doux de la bigoterie sociale, de ce jaloux convulsif. Il enlève Gloria, déjà fiancée, à son ami Raúl (Luis Beristain). Il l'épouse. Il arrive vierge et en pyjama clair dans le wagon-lit de leur nuit de noces. « *Comme nous allons être heureux !* », dit Gloria. « *Dis-moi*, à qui *penses-tu en ce moment ?* », répond El. A partir de ce moment, le doute ne sera plus jamais permis : El est un jaloux paranoïaque. Un peu lente et plutôt maso, enfant bien élevée de la bourgeoisie mexicaine, Gloria attendra longtemps (les soupçons, les scènes, les coups, la claustration, des coups de feu à blanc et une tentative de meurtre) avant de renoncer au seul sentiment qu'elle croyait pouvoir opposer à son époux frappé : la pitié. A la fin du film, elle aura sauvé – stricto sensu – sa peau (et épousé le fade Raúl).

« El *est un de mes films préférés*, déclara Buñuel. *A vrai dire, il n'a rien de mexicain. L'action pourrait se dérouler n'importe où, puisqu'il s'agit d'un portrait de paranoïaque.* » Pour

son ami Salvador Dali, la paranoïa a été une « méthode » critique et pour son admirateur Jacques Lacan (grand fan de *El*) un sujet de thèse de doctorat en médecine ; pour lui, il s'est agi à la fois d'un autoportrait *(« Il y a quelque chose de moi dans ce personnage »)* et d'un art poétique. C'est pourquoi le spectateur de 1984 *(vous par exemple, allez voir ce film et AIMEZ-LE !)* trouve dans *El* ce mélange de charme daté (celui du film mexicain de série, du « suspense psychologique » en noir et blanc et son feutré) et de logique intemporelle (car la jalousie, elle, n'a pas d'âge, elle évolue moins vite que l'histoire du cinéma). Voir *El*, c'est être le témoin – ravi, médusé et inquiet – d'un récit-escalade ou, comme on dit aujourd'hui à propos de ces autres scénarios paranoïaques que sont les guerres mondiales à venir, d'une « montée aux extrêmes ».

Ravi et médusé, le spectateur, s'il a l'humour de goûter les situations objectivement drôles qu'enclenche toute paranoïa. « Objectivement », parce que tout, sans exception, y devient objet de pensée, tout mot un sale jeu de mots, tout geste un aveu voilé, toute posture une obscénité. Buñuel calque sa mise en scène sur cette sorte de « burlesque mental » que représente le monde vu par un jaloux paranoïaque. Un monde soumis à d'incessants « retournements de situation » qui finissent pas rendre comique l'idée même de situation et dérisoire l'espoir d'un équilibre quelconque. C'est pourquoi l'image célèbre de El montant en *zigzag* son escalier est décidément un bon résumé du film.

Médusé et inquiet, le spectateur, parce qu'à l'horizon de cette jalousie zigzaguante il y a quand même la cruauté pure et simple de ce qui n'est plus drôle, sinon à la façon d'un roman de Sade. Le fantasme à nu. Lorsque El, persuadé qu'on épie sa femme à travers le trou d'une serrure y glisse une longue aiguille, on a beau savoir que le public

mexicain de 1953 riait à gorge déployée à cette scène, on aurait plutôt tendance en 1984 à fermer les yeux. Ou lorsque El veut précipiter sa femme du haut du clocher d'une église et qu'on a le sentiment de voir une scène coupée de *Vertigo*. Et surtout – point culminant du film et cause de mon exergue – lorsqu'une nuit que sa femme dort, El entreprend de l'attacher pour – de toute évidence – la « coudre » et qu'on n'est pas sûr d'avoir bien compris et que, pour un peu, on laisserait glisser la scène dans les limbes du « je ne l'ai pas vue et d'ailleurs je n'en veux rien savoir ».

Évidemment, même dans le film, El finit par faire scandale. Sa folie éclate en public là-même où – pour nous – tout avait commencé : dans une église. Hagard, halluciné, il s'imagine voir et entendre les fidèles se tordre de rire rien qu'à le voir (un plan sur deux, toujours selon le principe de l'intermittence et du zigzag).

Il croit même voir le père Velasco hilare. C'en est trop, il se précipite écumant sur le gros petit curé, on le maîtrise, il est enfin tenu pour fou *(« esta completamente loco! »)* et enfermé.

Dix ans passent, la fin du film est proche. On nous dit que El (en fait, il a un nom, il s'appelle Francisco Galvan) s'est retiré dans un monastère après sa guérison. On nous montre le monastère, l'ex-jaloux encapuchonné et plus louche que jamais. Gloria, Raoul et un enfant (de qui?) qui ne font que passer, le monde retourné au calme plat des apparences trompeuses. Il y a une tristesse sèche dans cet épilogue. Et pour finir, un gag superbe que je ne raconte pas.

Tout est-il de la faute du père Velasco? C'est une façon de parler. Une façon de rappeler le B.A. Ba buñuelien tel qu'il est exposé, magistralement, dans la scène d'ouverture de *El* (main de prêtre – pied de garçon – regard

d'homme – chaussure de femme). Ce B.A. Ba est simple, mais pas simpliste. La religion ne fait pas que réprimer le désir, elle lui *prête* des formes qu'elle tire de ses propres rituels. Le désir n'est pas la clé de l'ordre social mais il *tend* à la société un miroir surréel où elle ne se reconnaît pas. Le désir est une forme, la pulsion est l'énergie de fond. On ne fait pas assez attention, parlant de Buñuel, à ces petits mots-là : désir, pulsion.

Or, un film comme *El*, avec sa netteté clinique et ses zones d'ombres en plein jour, témoigne de ce que, pour Buñuel non plus, ce ne fut pas facile. Ni à vivre ni à mettre en film. Avant de devenir un sage, avant de tisser ensemble les rêves et les hallucinations de la bourgeoisie, avant de trouver à celle-ci un « charme discret », il a dû en finir avec cet autoportrait. Dans *El*, ce n'est pas le jaloux délirant qui est mystérieux (le « cas » est clair), mais la bonne société qui l'entoure et qui ne veut rien voir ni savoir de ce que nous voyons et de ce que nous savons. Le père Velasco (ou la propre mère de Gloria) est-il seulement un hypocrite, prêt à tout pour éviter le scandale? Rien n'empêche de penser qu'il s'agit surtout d'un idiot et qu'à ce moment de sa vie, Buñuel était tenté d'opposer – à la façon de Molière, mais d'un Molière qui aurait lu Sade – des imbéciles à des délirants, avec une nette préférence pour ces derniers. Autrement dit : la société vit bien du refoulement des pulsions et de la mise au pas du désir mais le monde des pulsions, cette énergie insatiable, burlesque, prête à toutes les métamorphoses, lui demeure étrangère. C'est pourquoi il est vain (refrain buñuelien) de vouloir changer les gens ou, comme disait Lacan, de les « vaincre, cons ou pas ». C'est pourquoi El ne guérira jamais.

La pulsion est immortelle et ne connaît qu'un mot d'ordre : en avant vers de nouvelles aventures!

30 juin 1984

Août 1985, Le Caire.
Youssef Chahine tourne Adieu Bonaparte *au pied des pyramides. Ce beau film sera pourtant boudé.*

La petite phrase

Tout porte à croire que le 3 juillet 1984 un homme s'est réveillé (au Caire) avec (au cœur) une certaine angoisse. Youssef Chahine, cinéaste égyptien de son état, né il y a cinquante-huit ans à Alexandrie, est en train de tourner la coprode la plus chère de l'histoire du cinéma franco-égyptien. *Adieu Bonaparte* entre dans sa quatrième semaine de tournage et ce jour-là, le plan de travail indique : « Séquence 33. Extérieur jour. Pyramides ». Dans le dialogue, une petite phrase du genre incontournable, sans laquelle un film sur la Campagne d'Égypte (1798-1800) manquerait de sel : « *Du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent!* ». D'accord, mais comment irriguer ce vieux cliché scolaire d'un peu de sang neuf?

Tout prouve que ce matin-là, un acteur s'est levé avec la même appréhension. Celui qui doit dire *la* phrase, celui qui joue à être Bonaparte. Patrice Chéreau (qui fut déjà Camille Desmoulins dans le *Danton* de Wajda) s'éveille, à peine remis d'une « pharaonite », sous les banians du Palais Manial, dans cette île de Roda où le Club Med(iterranée) héberge par amitié pour Chahine la partie française de l'équipe du film. Voilà un mois que Chéreau pense à cette phrase (à la Scala de Milan déjà, dans l'avion d'Egyptair, partout). Comment éviter l'image d'Épinal?

Tout indique que dans un bungalow voisin, à l'abri des murs qui, heureusement, protègent mal le Club, ses géos et ses géèmes, de la rumeur insensée du Caire (l'une des plus belles bandes-son du siècle), un autre acteur pense avec résignation à la jambe artificielle que son rôle l'oblige à « chausser » partout où le film se tourne : en studio comme en extérieurs, à pied comme à cheval. Au soleil qui cuit et à la vraie jambe qu'il faut garder pliée-cachée des heures, au dur métier de grand comédien. Car c'est à lui – et non aux soldats – que la petite phrase *(« du haut de ces pyramides... »)* sera adressée. A lui, Caffarelli, héros claudiquant de ce film héroïque. A ce général de Bonaparte qui exista bel et bien (une rue porte son nom à Paris) et qui mourut en Égypte. Michel Piccoli joue le rôle. Superbes (le rôle et l'acteur).

L'après-midi du 3 juillet, l'équipe campe donc le long d'une mini-pyramide éboulée qui jouxte Mykerinos, la plus petite des trois grandes. Hors-champ, hors son-et-lumière, presque hors-badauds. Bien que de plomb, le soleil décline. Et pourtant, Chahine va vite : tout est dessiné, découpé, rien n'est laissé au hasard ou ne distrait de l'essentiel. Flambant neuf, un camion bleu est garé à la limite du désert : c'est le seul groupe électrogène silencieux qui fonctionne en Égypte, on vient de l'acheter (d'occasion) pour le film et il porte, en lettres blanches, l'inscription « Victorine studios ». Il y a des cris (en français et en arabe), une confusion tout à fait normale, des enfants qui tiennent des chevaux en laisse, un ingénieur du son paniqué (il lui manque un perchman) et au milieu, cavalier néophyte, Chéreau-Bonaparte très conscient du fait que son cheval est, de toute évidence, rétif.

Séquence 33. Caffarelli et son ami Horace Say (interprété par Christian Patay, ex-meurtrier bressonien de

L'Argent) longent à cheval la pyramide-satellite et tombent en arrêt devant les trois grandes (« El Ahram » en arabe). Choc. La caméra doit capter l'extase de Caffarelli au moment où il voit enfin ce qu'il ne connaissait que par les livres. Piccoli-Caffarelli doit ôter puis brandir son chapeau et crier un mot, un seul : « *Passionnément!* » Caffarelli est dans le film cet aventurier-général-savant-utopiste qui s'intéresse moins à ce qu'il devine (la froide ambition de Bonaparte) qu'à ce qu'il découvre (l'Égypte, mythe réel, un monde à civiliser, un peuple à respecter, des garçons à aimer – d'un amour sublime, s'il se peut). Youssef Chahine a aimé inventer le personnage de Caffarelli. Il y a mis la partie universelle (ses ennemis diraient « cosmopolite ») de ses affects. Car Caffarelli est le précurseur de tous ces soldats plus ou moins perdus que la sensualité du désert et des villes arabes révélera à eux-mêmes. Pour l'instant, Caffarelli et Say tombent de cheval devant Keops, Kephren et Mykerinos. Derrière une dune, entre sable et caillasse, terrassés par l'émotion.

Le jour baisse. Le crépuscule vient trop vite. La caméra, descendue au niveau du sol, découvre trois cavaliers en légère contreplongée. Des bédouins? Non, mais une voix. « *Comme je vous comprends... c'est un grand moment* », dit Bonaparte, suivi par l'un des savants de l'expédition (Monge) et un scribe-écrivaillon (Perseval), tous deux vêtus de noir. « *Imaginez-vous, mon cher Louis*, poursuit Bonaparte, *du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent!* ». « *Ça y est, il s'est fait avoir!* », pouffe Caffarelli en direction de Say tandis que Perseval arbore un sourire de niaise satisfaction. « *Vous dites?* », s'enquiert Bonaparte qui sent qu'on se gausse de lui. « *Je savourais... comment ça vous vient... l'inspiration!* », répond Caffarelli goguenard. Piccoli lance cette dernière phrase, euphorique et moqueur, très « Comédie française ». Bonaparte, ravi d'avoir essuyé les plâtres de son mot historique, s'en va.

Pour saisir tout le sel de la séquence 33, il faut avoir lu le scénario (admirable) et être passé par la séquence 25, quand, au moment de la charge des Mamelouks, « *derrière les carrés de l'armée, du côté ouest du Nil* », Caffarelli et Say surprennent Perseval en train de mettre au point la fameuse « petite phrase ». « *Contemple... temple... du haut de ce temple...* », ânonne-t-il, Caffarelli se moque de lui : « *Je doute que le général ait besoin de vos muses pour trouver les mots appropriés. D'ailleurs ce n'est pas d'aussi loin qu'il faudrait décrire des pyramides. Ce sont des pyramides, vous savez...* ». Mais Caffarelli a tort, il ne « pense » pas encore les media, Bonaparte si.

La nuit est tombée sur la séquence 33. L'effet-crépuscule semble raté. Des projecteurs transfigurent le désert en étendue blafarde et lunaire. Le son-et-lumière touristique va commencer (« *dégoûtant!* » dit Piccoli, « *immonde* » confirme Chéreau). Les pyramides de Gizeh semblent soudain très éloignées les unes des autres : Keops « *calme bloc ici-bas...* », Kephren et son sommet rafistolé, Mykerinos dans la turbulence d'un air poreux et chaud. Ensablée, l'équipe attend, Piccoli somnole à terre et Chéreau lance régulièrement la phrase-gimmick : « *Du haut de ces pyramides... gna gna gna* ».

Chahine aime-t-il Bonaparte? Pas sûr, puisqu'il lui dit adieu. Toujours est-il que voilà plus de deux ans qu'il remue ciel et terre pour monter ce film, son vingt-septième. Il ne lui suffisait pas d'être tenu – à juste titre – comme le meilleur cinéaste égyptien (et même arabe), d'avoir traversé, genre par genre, vingt-cinq ans de studios cairotes, d'avoir fait chanter Farid El-Atrache et Fayrouz, d'avoir joué un rôle de pauvre hère, obsédé sexuel (dans *Gare centrale*, 1958), d'avoir fait le premier scope couleurs égyptien (*Saladin*, 1963), d'avoir cru en Nasser et à l'amitié soviétique (*Les Gens du Nil*, 1968), d'avoir atteint la

renommée internationale (*La Terre*, 1969) ; il lui fallait encore découvrir qu'il pouvait mourir.

« *J'étais à Londres*, raconte-t-il, *et le docteur m'a dit : je t'opère à cœur ouvert samedi (on était jeudi), tu as trois ou quatre pour cent de chances pour que ça marche. J'ai marchandé et il m'a accordé presque quinze pour cent. Alors, pendant deux jours, je me suis demandé qui j'avais été : un amuseur, un homme spontanément engagé, mais ça, ça ne me gênait pas trop. Je me suis dit : bon, si je m'en tire, je ferai un film où je m'engagerai vraiment dans ma vie privée. Après tout, ce n'est pas inviolable : je dirai tout (et c'est très dur).* » Et voilà comment Youssef Chahine est devenu un « cas à part » dans le cinéma arabe : plus qu'un vieux routier ou un super-artisan, mieux qu'un auteur, quelqu'un qui parle, de plus en plus, à la première personne. Ostensiblement autobiographiques, *Alexandrie pourquoi ?* (1978) et *La Mémoire* (1982) sont de beaux films. Ceux qu'on doit faire quand on n'a plus de temps à perdre.

Impossible de ne pas aimer Chahine, de ne pas, comme tout le monde, l'appeler « Jo ». S'il impressionne son équipe, c'est qu'il sait tout faire, c'est que rien du cinéma ne lui est étranger. Drôle, disponible, rusé, véhément, *exposé* toujours. Catalogue raisonné mais inraisonnable de toutes les contradictions (et elles sont légion) qui le traversent « objectivement » et à la hauteur desquelles il se maintient. Car cet ex-opéré à cœur ouvert est resté un bon vivant, cet Alexandrin célèbre est un Égyptien atypique (ni musulman, ni copte, mais issu d'une famille catholique et éduqué dans une école anglaise), ce personnage public reste passible des tribunaux (il a suffi cette année qu'un petit juge réac lui en veuille et le voilà presque en prison, voir *Libération* du 10 avril 1984), cet esprit universel ne travaille bien que chez lui, et surtout, paradoxe rare, ce cinéaste qui aborde la super-coprode à grand sujet a rare-

ment été aussi peu disposé à faire des concessions sur ce qui lui tient à cœur. Car Chahine est un navigateur. Son bureau bleu est comme la proue d'un bateau qui, d'un treizième étage, flotterait sur un coussin d'air sale et de bruits, sur une mer couleur de terre séchée : Le Caire. « *Je suis Alexandrin*, aime-t-il à dire, *dès que je vois de l'eau, c'est plus fort que moi, je plonge.* »

Et il plonge, pour de vrai. Le lendemain du jour des pyramides, le 4 juillet donc, l'équipe se transporte à cent kilomètres au sud-ouest du Caire, au Fayoum. L'eau incolore d'un lac, situé à trente mètres au-dessous du niveau de la mer, joue le rôle de la Grande Bleue. Bonaparte et ses généraux, égarés, sont censés y embourber leurs chevaux. Caffarelli et sa jambe artificielle ont un moment d'exaspération (« *Foutez-moi la paix. Laissez-moi mourir !* »). Bonaparte fait demi-tour, toise Caffarelli, lui donne un coup de cravache. Dans l'eau, un homme, un seul, s'agite dans un improbable caleçon blanc : c'est Chahine. Le cinéaste, c'est le cas de le dire, « se mouille ». Mais on se mouille pour lui, aussi. Un assistant plonge habillé à chaque clap et nage sous l'eau vers le hors-champ, infatigable. Parmi les machinos, il y a un muet, dévoré d'angoisse et de dévouement, responsable des cales pour les rails des travellings. Tournage à la six-quatre-deux ? Si l'on veut. Mais aussi une (belle) image du monde musulman : n'exclure personne *a priori*, ségréguer le moins possible.

Financièrement aussi, Chahine s'est « mouillé ». Car le montage d'*Adieu Bonaparte* fut tout sauf une mince affaire. Il s'agit du genre de films où « *tout le monde veut bien mettre de l'argent, mais le plus tard possible. J'ai donc, une fois de plus, pris tous les risques*, dit Jo qui ajoute : *j'étais prêt à risquer même mon dentifrice !* » Dès août 1982, il avait écrit – seul – une première version du scénario. Il ne cessera de le réécrire, avec l'aide d'un jeune journaliste tenté par le

cinéma, Yousry Nasrallah. Celui-ci est devenu le bras droit de Chahine sur le tournage. « *Ma mère*, dit-il en souriant, *avait lu dans les cartes que j'allais rester au Caire* (il revenait de Beyrouth) *et que j'allais travailler avec un monsieur avec de grosses lunettes* ». Elle ne croyait pas si bien lire : Chahine a de grosses lunettes; son regard est visible à des kilomètres.

Impossible de « monter » un tel film dans le cadre, aujourd'hui bien rétréci, du cinéma égyptien. Au Caire, un film se bâcle pour 200 000 livres égyptiennes maximum, quatre semaines de tournage, des stars sur-choyées et des décors hideux. Monté à coup d'à-valoir distributeur *et vidéo*, le film égyptien doit tenir compte à la fois de l'infinie sottise de la censure officielle et du puritanisme normatif des pays du Golfe, principaux acheteurs des droits vidéo. C'est ainsi qu'un certain goût « golfe » (un certain « lamé » dans les costumes, dit Yousry) modifie insidieusement le cinéma égyptien, pris entre le souvenir de son âge d'or (comédies musicales et mélos sociaux) et l'évolution de son public, moins familial (la famille regarde la télé), plus cynique et plus déboussolé (la mentalité « infitah », post-sadatienne, corrompue) et, en un sens, plus réceptif. Mais avec ses salles difficilement fréquentables, ses studios vétustes et les trois ou quatre films seulement décents qu'il produit chaque année, le cinéma égyptien s'autobrade.

Si les autres grands noms du cinéma égyptien se sont gravement fourvoyés dans les super-productions de la propagande irakienne (Salah Abu Sayf avec sa regrettable *Al-Qaddisiya* et Tawfiq Salah avec son atterrante hagio de Saddam Hussein); si Shâdi Àbdes-Salam (auteur réputé de *La Momie)* se morfond depuis dix ans sur son projet fou d'*Akhenaton*, Youssef « Jo » Chahine est le seul en mesure d'essuyer les plâtres d'une coproduction franco-

égyptienne de vingt-quatre millions de francs lourds tout en faisant, envers et contre tous, *son* film. Cas rare, aventure inouïe. Les autres cinéastes égyptiens retiennent leur souffle, un peu jaloux et pas mal perplexes (et si tout cela était bon pour eux?).

Qui a aidé Chahine? D'abord Jack Lang, très vite convaincu de l'intérêt du projet. Puis le ministre égyptien de la Culture, sans doute pour ne pas être en reste. Mais ces nobles appuis, s'ils ont permis de « crédibiliser » le projet, ne représentent que 20 % du budget total.

Il a fallu mettre les télévisions dans le coup : TF1 à Paris et la télévision égyptienne, cet « État dans l'État » (la négociation est toujours en cours). Il a fallu des à-valoir distributeurs dans les deux pays et, en France, ce fut finalement Claude Berri, séduit par le scénario, qu'il lut cette année à Cannes, qui a fait entrer AMLF. Ce résumé est, bien sûr, très élliptique. Il y eut bien d'autres scénarios. Soit avec les Américains (avec John Voight et la Columbia), soit avec la Gaumont (avant la crise que l'on sait), soit même avec les Algériens (Alger avait co-produit *Alexandrie pourquoi?* Chahine est allé voir Lakhdar Hamina, ex-homme fort de l'ONCIC, en vain).

Qui a donc dû s'aider lui-même (sans croire pour autant que le ciel l'aiderait) ? Chahine. A travers sa maison de production-distribution, Misr International, il a investi, emprunté, raclé le dernier sou et mis le premier argent. A travers Humbert Balsan et Jean-Pierre Mahot, de Lyric International, il a trouvé deux (jeunes) producteurs exécutifs pour gérer le budget et répartir intelligemment le travail entre les deux parties co-produisantes. Du côté français, le labo, les finitions, l'ingénieur du son (Michel Brethez), une partie du matériel (pas la caméra, une Arri BL qui appartient à Chahine) et deux des acteurs principaux, Piccoli et Chéreau. Du côté égyptien, toutes ces

choses inchiffrables qui, au prix français, feraient basculer *Adieu Bonaparte* vers *Fort Saganne*.

D'abord, le temps. Douze semaines de tournage, certes, mais des semaines de six jours et des journées qui vont jusqu'à dix-huit heures (l'idée d'« heure sup » semble avoir été carrément oubliée). Ensuite, les hommes. Car ce sont de vraies recrues égyptiennes qui jouent aux petits soldats français. De modernes paysans du Nil ont été contemplés par quarante siècles du haut de leurs propres pyramides. Retour dialectique des choses. Outre les armes et les chevaux, un organisme spécialisé de l'armée égyptienne a prêté jusqu'à sept cent cinquante hommes pour courir, trébucher et mourir de loin, dans le désert. Pas plus chers que des figurants, et tellement plus disciplinés (le colonel Mohammed Mustafa est là, en civil et en chemise à fleurs, sur le tournage : il veille à tout). Enfin, les nippes. Dans un atelier du Caire, vingt-cinq cousettes ont confectionné, pendant six mois, vingt-cinq mille costumes et la grande Yvonne Sassinot de Nesle, inquiète de tout mais impériale, est venue donner la *final touch*, sangler les figurants dans leurs écharpes ventrales (le rouge en haut !) les botter de skaï, grimer les femmes façon Directoire, éviter le danger du look « dramatoque télé ».

Composite, dévouée, pas toujours bilingue, l'équipe égyptienne recèle ses merveilles. Il y a de l'amour du cinéma chez l'accessoiriste Abbas, chez le vieux chef machino à bonnet blanc qui semble pousser, hilare, les travellings loin des studios d'Égypte où on devine qu'il a passé sa vie, chez le photographe de plateau « à l'ancienne », le scrupuleux Jimmy. Absence de morgue, désir de faire vite et bien, d'aller à l'essentiel (c'est-à-dire, s'agissant d'un film de Chahine, à l'émotion) ; ils sont bien peu ceux qui ne se sentent pas embarqués dans une aventure sans précédent.

Et qui les mène, parfois, en enfer. Le 7 juillet, l'équipe

se transporte dans « *l'endroit le pire du Caire* » (Jo dixit), au sud du Caire, à l'est du Musée copte et du site de Fustat, au-delà des cahutes squattées et avant les tas d'ordures qui brûlent si lentement que leur fumée se distingue mal de la poussière et du vent. Lieu terrible et, ce jour-là, magique. Aïn-el-Sira, son fort et ses moulins (romains ?) en ruines, « plateau » qui donne sur la ville comme sur un diorama ensablé. Il tombe – dit-on – huit tonnes de poussière chaque jour sur Le Caire. Ici, c'est beaucoup plus. Elle voile les lignes et ronge les formes, obstrue les narines et supprime les odeurs, érode les couleurs et décourage la vision.

L'équipe s'éparpille et s'ébroue. Les recrues en slip blanc de l'armée font la queue devant le camion à costumes, une ligne colorée d'enfants assis en tailleur, sages et sales, marque la frontière entre rien et rien. Il y a une scène où la porte du fort explose et une autre, entre les moulins, où Bonaparte s'oppose à Caffarelli. Celui-ci a entrepris de restaurer les moulins à vent (on a mis des ailes neuves de toile à l'un d'eux) et dirige, plans à l'appui, une sorte de chantier-peplum assoupi. Bonaparte, à qui une ordonnance vient d'apprendre qu'un de ses lieutenants a été assassiné, s'éloigne soudain « à toute allure » en reprochant à Caffarelli d'avoir une fois de plus confondu les priorités : « *Ce sont des fortifications qu'il fallait construire, pas des moulins à vent !* » Gros plan sur Caffarelli, énigmatique.

Cela dit, le sujet d'*Adieu Bonaparte*, ce n'est ni le petit caporal (rôle dans lequel Chéreau semble plus que convaincant : sec, cassant, le manque d'humour du personnage entraînant chez l'acteur une sorte de drôlerie sèche) ni même le général Caffarelli (il va s'agir d'un des grands rôles de Piccoli, j'en fais le pari), mais la façon dont une famille égyptienne du début du XIXᵉ siècle, voit et vit la Campagne d'Égypte, s'ouvre à la fois au monde moderne

(grâce aux Français) et à la conscience nationale (contre les Français). Sujet complexe, grand sujet. L'Égypte est alors une province lointaine de la Sublime Porte qui la gouverne par Mamelouks interposés. Plus tard, c'est Muhammad Ali (le Mehemet-Ali de nos livres d'histoire) qui tirera les marrons modernistes de ce feu allumé par les Français, leurs idées, leurs savants, leur Bonaparte enturbanné et leurs Caffarelli exaltés. Pour l'instant, il y a flirt, révolte et incompréhension.

Avec son art inimitable d'entrelacer les choix et les destins, la pesanteur des choses et l'obstination des désirs, Chahine a inventé par le menu les mille et une façons dont une famille vit avec l'occupant. Il y a trois fils. Celui qui combat à l'aveuglette (Bakr), celui qui comprend mal (Yahia) et celui qui, petit héros positif quand même, finira par tout comprendre (Ali). Ali, c'est Mohsen Mohieddine, le jeune acteur qui, dans *Alexandrie pourquoi ?*, incarnait le Chahine adolescent qui partait étudier l'art dramatique en Californie. Il suffit de le voir sur le plateau et de rencontrer son sourire pour être sûr que, du rôle d'Ali, il comprend d'instinct toutes les nuances. C'est à lui que Caffarelli mourant dira la dernière phrase du film : « *Je t'aime moins... mais tellement mieux.* » Ali s'en va, ses années d'apprentissage viennent de finir. Et le scénario ajoute : « *Caffarelli se retient pour ne pas mourir.* » Le jeu de scène n'est pas facile. Mais c'est Piccoli qui le fait.

22 août 1984

Juillet 1984, Los Angeles deux ou trois choses en marge du triomphe américain et de la télévision selon ABC.

Nouvelle grammaire

L'ennuyeux avec la télévision, c'est que nous continuons à en parler avec les mots du cinéma. Nous sommes ridicules et nous ne le savons pas. Nous parlons de plans, nous parlons de montage, de mouvements de caméra, de retours en arrière. Nous faisons comme si le temps de la télé était linéaire et comme si l'espace était homogène. Nous (et nos pauvres mots) avons complètement tort. Il faudra changer de vocabulaire, un de ces jours. Et puisque l'avantage du sport télévisé c'est de rendre cette question un peu plus concrète, profitons-en.

Prenons le retour en arrière, par exemple. C'est un mot anglais qui fut longtemps utilisé *(flash-back)*. C'est un autre mot anglais qui prend la suite *(instant replay)*. Le cinéma avait sa façon de dire : « *Attention, passé !* ». La télévision, esclave du présent, se contente de faire revenir du passé des images qui ont été « *au présent* » et qui, les pauvres, ne le sont plus. D'où cette nostalgie instantanée qui suinte, tel un regret, des « *instant replays* ». Et comme pour vivre ce regret à plein, on a recours au ralenti, au *slomo*. Le *slomo* est l'une des deux façons (l'autre, c'est la pub) de parasiter le spectacle du déroulement des Jeux.

En voilà des complications ! (dira-t-on, outré). Car l'utilité de l'*instant replay* n'est pas niable : il permet de suspendre utilement le « vol du temps », de vérifier, d'admirer, de revivre ou de départager. Toutes choses liées au spectacle sportif. Admettons. Mais que se passe-t-il lorsqu'il

ne s'agit plus de sport? Prenons un domaine voisin. La danse, par exemple. Un ami m'avoue avoir vu récemment, en plein milieu d'un ballet et au moment d'un entrechat vraiment enthousiasmant, un *instant replay!* Pourquoi pas des *instant replays* au théâtre ou en musique (le poum-poum-poum-poum de la 5[e] de Beethoven immédiatement rejoué)? Blague dans le coin, tous les arts du temps sont désormais entrés dans l'ère du prélèvement hypertrophié. La fin n'est plus fatale, c'est le retour qui l'est. A la télé, notre seul passé est le résumé officiel d'un ex-présent idéalisé.

Qu'est-ce qui remplissait cette fonction dans notre vieux vocabulaire-ciné? C'est là qu'il faut bien faire attention aux mots. Il suffit de regarder la télé olympique, ici à L.A. pour hasarder une réponse : nous appelions cela le « gros plan ». Lui aussi permettait de mieux voir, de prélever, de vérifier. Mais il n'était pas volé au reste des plans, il était l'un d'eux. La phrase fameuse *(« O temps, suspends ton vol »)* change de sens. Le gros plan, nous ne l'avions pas volé. *L'instant replay* en *slomo* fait de nous les témoins et les complices d'un vol. En banalisant, à coups de zoom, l'ancien « gros plan », la télé a été obligée d'inventer ses gros plans « à elle » : les retours en arrière.

Mais les gros plans de la télé, alors (car il y a en a)? Quel rôle jouent-ils? Permettent-ils de mieux voir? Ce n'est pas sûr. Leur fonction change nécessairement : ils donnent à voir autre chose que ce qu'on voyait une seconde plus tôt. Ils viennent sans crier gare, imprévisibles, intrus, voire indésirables. Ce sont les nouveaux trous noirs de la galaxie télé. Un visage d'entraîneur, une star connue sur les gradins, des drapeaux américains brandis par un public en liesse sont les rares objets qui, ici, méritent le gros plan. Ils ne fonctionnent pas vraiment sur un plan visuel, mais plutôt sur un plan sonore. Ils donnent au téléspectateur le

droit et l'occasion d'y aller d'un « aah! » de reconnaissance, de haine ou de connivence, de profiter d'un maillon faible dans la chaîne des images pour crier : moi aussi, j'existe, *nous aussi* (public américain) *nous appartenons à l'image.* Le gros plan-télé est un applaudimètre.

Passons aux « mouvements de caméra ». Ils furent la beauté du cinéma muet, la grammaire du parlant, l'héritage de la télé à ses débuts. Nul n'ignore que le *zoom* (travelling optique) a changé tout cela. Le zoom est un simulacre du regard, mais qui dit regard dit *quelqu'un* qui regarde. Et comme la télé, c'est *personne*, le zoom perd de jour en jour de son « sens » premier. Il reste comme le vestige d'une pulsion tombée en désuétude : le regard. Il est au regard ce que le moignon est au bras pas encore coupé. Et puisque la longueur du moignon n'a plus vraiment d'importance, rien n'empêche de le faire toujours plus court. Ce qui est frappant dans le show ABC des Jeux, c'est le caractère flottant des zooms, réduits à des ébauches. Ils commencent à se rapprocher ou commencent à s'éloigner, caressent les choses qu'ils ne regardent pas, à l'aveuglette. Le zoom est définitivement devenu une façon de *toucher* les choses et d'en finir avec les distances. Le zoom est une berceuse.

Nous butons en aveugles sur l'hypervisibilité du monde. Voilà le paradoxe que les caméras d'ABC rencontrent chaque jour. Et c'est parce que le spectacle sportif possède ses propres règles qu'il peut mieux se défendre et défendre par là-même l'idée, pourtant obsolète, que le monde *existe* encore. Le sport sauve l'idée du réel. Brave sport! Car lorsque nous butons, nous savons désormais que nous ne nous ferons pas mal. Nous ne nous cognerons pas. Et à quoi se cognait-on dans le temps? Au plan fixe, bien sûr, au cadre, au hors-champ : à du roc. Là aussi, le sport a ses avantages. Qu'est-ce qui *mérite* un plan fixe

aux Jeux Olympiques de Los Angeles ? La réponse est simple. Les visages des athlètes au moment de la médaille. Et comme les seuls retenus, ou presque, sont ceux des Américains, disons qu'il y a une « *mise en fanfare et en bannière étoilée* » du plan fixe.

Comme quoi, pour établir un (nouveau) petit vocabulaire de la grammaire de l'image-télé, il faut faire un peu de politique.

4 août 1984

Télé Américana

Ce vendredi devrait être noir, il ne fut que gris. Si la ville de Los Angeles a échappé à une congestion automobile archi-redoutée, le net-work ABC n'a pas coupé à un sérieux avertissement. Il est vraiment trop chauvin. Au point que le président du CIO, Juan Antonio Samaranch s'est vu dans la triste obligation de faire parvenir à Peter Uberroth, grand organisateur de ces Jeux, une lettre. « *De nombreuses plaintes m'ont été transmises à propos de la couverture des Jeux par ABC*, disait la lettre. *Cette couverture devrait revêtir un caractère international, particulièrement en ce qui concerne les cérémonies de remises de médailles. J'insiste donc pour que vous preniez toutes les mesures nécessaires afin de rectifier cette situation, puisque les Jeux appartiennent au monde tout entier.* »

Puis Samaranch a rencontré Roone Arledge, patron de ABC-Sports, et ils ont parlé. Vendredi après-midi, entre deux pubs, un spot d'information (sur ABC) crachait discrètement le morceau. De son côté, Jim MacKay a admis que « *les Américains aiment beaucoup voir des Américains remporter des médailles mais qu'ils étaient arrivés à un point où ils voulaient voir d'autres athlètes en gagner quelques-unes.* »

Le soir, le bulletin d'informations d'ABC s'est penché sur le problème et l'éditorialiste maison, Bill Press, mi-chèvre et mi-chou, a reconnu que l'esprit olympique de la cérémonie d'ouverture s'était un peu évaporé. Ce que l'hypocrite Press n'a pas dit, c'est qu'ABC avait aussitôt fait savoir qu'ils « *continueraient à mettre en vedette les exploits des athlètes américains* ». Tom Osenton, chargé de publicité, a enfoncé le clou : la responsabilité d'ABC, a-t-il précisé, est de mettre sur pied un spectacle pour le public américain et que « *jusqu'à présent l'histoire de ces Olympiades est celle du succès de l'équipe américaine* ». Chou blanc pour le CIO.

Il est vrai que les exemples de « *lapsus* » de la part d'ABC manquent de moins en moins. Le moment où les gymnastes chinois remportent la médaille d'argent est justement celui qu'ABC « *choisit* » pour passer une page de publicité. Un soir, au moment du résumé de la journée, on annonce avec tristesse que les gymnastes américaines n'ont pas gagné, et du coup, on ne dit pas *qui* a gagné. Privées d'hymne national, les Roumaines (et les Américaines aussi). Certaines médailles dans des disciplines où les Américains ne brillent pas ne sont tout simplement pas annoncées.

ABC avait sans doute prévu tout cela. Pour la première fois, le network avait fait deux poids deux mesures. Dans l'enceinte de l'International Broadcasting Center (IBC), des journalistes du monde entier font leur montage et leurs commentaires à partir des images « *neutres* » fournies par ABC. « *Il est probable*, dit Tom MacKim, un des pontes de la chaîne, *qu'ils mettent l'accent sur les performances des athlètes de leur pays* ». Sous-entendu : laissez-nous délirer sur ces Jeux comme nous l'entendons. Ces Jeux grâce auxquels nous nous sentons si fiers d'être si Américains (d'ailleurs, rien ne vous empêche d'en faire autant). C'est

ainsi que par un joli paradoxe, les progrès dans la communication à l'échelle mondiale vont bien dans le sens du « *village* » cher à MacLuhan; sauf qu'il ne s'agit pas du « *village global* » mais du village-clocher. C'est pourquoi les étrangers ont le sentiment, à force de regarder ABC, de tomber par erreur sur une kermesse qui, malgré de gentilles dénégations, n'est pas faite pour eux. Et qu'à la limite, ils devraient regarder les Jeux chez eux, dans leur village, dans leur patois et avec leurs copains.

C'est dans ce sens qu'ABC a diffusé ce même vendredi un reportage sur la façon dont on se repaît des Jeux ailleurs. Des Chinois devant une télé collective sourient au spectacle de Li Ning, et des Japonais dans un sushi-bar ne se lassent pas de Gushiken. Autres villages, autres folklores. C'est un signe des temps (et les temps sont reaganiens). Finie l'hypocrisie du discours universel grâce auquel les USA exportaient leur Coca, leurs films et leur pax *(«americana »)*, fini le flou noble, bienvenue au cynisme. En se réservant le droit de commenter partialement ces Jeux et en permettant aux autres d'en faire autant chez eux, ABC délivre un message abrupt : « *chacun chez soi, et tous chauvins* ».

Il faut dire qu'ABC se doit d'être prévoyant. Dans la course aux indices d'écoute, le monopole de la retransmission des Jeux est d'abord une locomotive. Il s'agit de profiter du moment et de préparer la rentrée de septembre. Dans les bureaux immaculés du 1313 Vine street, le département des « *on air promos* » ne chôme pas. Là, se concocte l'auto-pub de la chaîne et les bandes annonce des shows achetés ou produits par ABC. Dès la fin des Jeux, il y aura « *Call for glory* », gros télé-film patriotique dont la promo passe et repasse à l'antenne... Il en existe différentes versions, allant de cinq à trente secondes, ciblées selon les publics et toutes lacrymo-pompières. Les promos font partie de cette « *bombe à fragmentation* » qu'est une journée de programme ABC.

Car du *slomo* à la pub, de la pub à la promo, de la promo au studio (avec Jim MacKay en vieille momie cortisonée), du studio aux infos et des infos aux logos, une journée ABC constitue un seul show dont les Jeux ne sont que la colonne vertébrale en morceaux. Et si ce show fatigue, ce n'est pas seulement parce qu'il interrompt tout tout le temps et ne respecte (presque) aucune durée, c'est plutôt que cet art de la *diversion* permanente n'arrive pas à masquer le manque fondamental de *diversité* (faute de « différence »). Ce puzzle n'est gros que d'une image. On nous parle d'un seul pays et d'une seule voix et, en plus, on nous parle « *bébé* ». C'est ça la télé d'un grand network. C'est ça qui est vexant, qu'on nous parle bébé, même en v.o.

6 août 1984

Vu du bar

Il y a désormais trois sortes de bars à Los Angeles. Les vétustes qui n'ont pas la télé. Les têtus qui l'ont, mais uniquement pour regarder le base-ball. Et les branchés qui se sont mis à l'heure ABC. Vus du comptoir, ces Jeux sont un succès et le visage de momie douloureuse de Jim MacKay (costume bleu, cravate rouge) illumine de son sourire peureux un grand nombre de bouibouis, des infâmes aux ethniques, des gays aux tristes, du matin au soir.

Mardi soir, sur Sunset boulevard, il n'y avait personne dans ce bar mexicain *(«The Sunset »)* pour regarder Carl Lewis enlever son survêtement et se préparer pour la médaille du saut en longueur. Et pourtant il l'enlevait.

Et pourtant il se préparait. Et lorsque nous sommes arrivés downtown, dans ce bout de Japon cossu appelé « *Little Tokyo* », la télé muette du « *Hama-sushi* » faisait face aux dos indifférents d'une rangée de mangeurs de poisson cru. Carl Lewis avait déjà sa médaille mais au *Hama-sushi*, on s'en battait le sashimi.

Jusque-là, pas de miracle, sauf qu'au niveau des « *ratings* » (expression moins mensongère qu'« indice d'écoute »), ABC marque des points. Le miracle eut lieu ailleurs. A Chinatown, au coin de Oro street, dans un bar « chinois » jouxtant un restaurant (une cantine immangeable, à ce qu'il semble) appelé « *Yee Mee Loo* ». Le bar n'est pas grand, le comptoir ressemble à un autel bouddhiste, le juke-box recèle d'archaïques merveilles (Hoagy Carmichael, Billy Eckstine) et le patron, en chemise hawaïenne, a la morgue de ceux qui détestent tout le monde et la télé. Il y en a une pourtant, dans les hauteurs d'un angle inaccessible et les buveurs de bière ne se lassent pas du spectacle de ces petites vignettes floues, en noir et blanc. En volley-ball, les USA rencontrent le Brésil.

« *Brasil!!!* » hurlons-nous en sourdine, histoire de provoquer. En vain. Dès qu'il est clair que, malgré un beau sursaut, les Américains ne vont pas gagner le premier set, les buveurs s'en vont, nous laissant presque seuls en face du match (d'ailleurs intense et beau). C'est alors qu'un miracle cathodique s'est produit : au moment d'une pub pour Apple, la petite pomme-logo de cette excellente marque d'ordinateurs devient *rouge* (telle la fleur d'hibiscus dans *Le Testament d'Orphée*) sous le regard plus méfiant qu'ébahi du patron. La couleur revient d'un seul coup, d'abord avec des jaunes insoutenables, puis toute une gamme désordonnée de rouges baveux. Le visage de Jim MacKay s'en trouve tout ecchymosé. Le patron du *Yee Mee Loo* parle de la couleur de son poste de télé comme

d'une vieille maîtresse : oui elle est partie, il y a six mois, oui elle finit toujours par revenir. D'ailleurs, excédé, il éteint la télé et ferme le bar.

Toujours sur Sunset, « *Detour* », bar gay, vibre d'une musique qui ne tolère pas le partage des décibels avec une télé que d'aucuns regardent, quand même. Des drapeaux américains, un billard et trois flippers, les zéros olympiques correctement entrelacés, la bière exceptionnellement à 75 cents et une population musclée dans la pénombre. Peu de monde pour plaindre les Américains au moment où ils perdent définitivement contre les Brésiliens (15 à 4 dans le troisième set). Ce pays n'aime pas les perdants, il ne risque donc aucune « *poulidorisation* ». La nage synchronisée a plus de succès. Emouvante et ridicule, toute saccadée et scandée de plans sous-marins du plus bel effet. Tracy et Candie effectuent leurs figures avec ce sourire figé qui fait penser à une sorte de *lifting* ontologique. Esther Williams en personne vient commenter, l'air sévère, le spectacle. Passe un extrait d'un de ses vieux films (*Million Dollar Mermaid*, chorégraphié par Busby Berkeley), puis une fantaisie aquatique beaucoup plus ancienne, avec Annette Kellerman en froufrous, engloutie dans un rêve de cinéma muet. Il se passe que peu à peu, la musique de la boîte et les mouvements des nageuses synchronisées entrent en phase. Que la télé n'a pas à être regardée pour que, via Esther Williams, les gays de « *Detour* » communiquent avec les gaîtés des Jeux. Gros orteils pointés vers le ciel des valeurs olympiques, jambes venues du fond marin, hors-chant des sirènes ont un franc succès.

Premier bilan des bars : une télé que l'on ne regarde pas, une autre qui retrouve des couleurs, une troisième qui se passe très bien du son (Jim MacKay en carpe aphasique). Mais toutes trois à l'heure-ABC (et de son logo sirupeux en forme de coulis sonore : « *we're with you on*

ABC with youuu... »). Quatre-vingts millions d'Américains chaque soir regardent les Jeux. Et quelle que soit la façon dont ses images sont consommées, le succès du network est tel que ses chefs envisagent de renoncer à demander au Comité des Jeux la remise de 15 millions de dollars qu'ils exigeaient en contrepartie du boycott soviétique. Les Jeux sont un succès *angelino*.

Cela tient à L.A. Cette ville est comme un grand « terminal ». Ce n'est pas là que les images se créent (manque trop l'énergie de base, ou alors cette énergie va ailleurs, dans une culture du corps-instantané), mais c'est là qu'elles finissent toutes. La dernière couche de cellophane, l'ultime congélation, la « forme » définitive du produit, depuis des lustres, c'est l'affaire de L.A. Et il en va des modes comme des images : elles viennent ici pour se fixer, durer au-delà de leur temps de vie, cryogénisées à mort. Le calme plouc de la vie culturelle angelina, ce provincialisme impérial, n'ont rien à voir avec l'énergétisme d'une ville comme New York. Dans cette ville, tout champignonne. Soit dans le sens d'une éruption ethnique (vitesse de démolition, transferts de populations), soit dans celui d'une sourde persévérance dans son être (rien ne se démode), soit, visuellement, dans cette façon qu'ont les bâtiments et les écritures de se maintenir dans l'espace, pas très haut, aussi horizontales que des flaques de chaleur dans un mirage.

Les Jeux Olympiques sont devenus une mode de plus au royaume des images incoulables. Bravo, Esther Williams.

9 août 1984

Les Nuits de la pleine lune

Eric Rohmer

Eric Rohmer, d'humeur assez sombre, séduit son spectateur, piège son héroïne et porte son cinéma à un haut niveau de maîtrise.

Il n'y a pas seulement du plaisir à voir un film d'Éric Rohmer, il y a du plaisir à le voir succéder si vite à un autre film d'Éric Rohmer. C'est le plaisir, devenu trop rare, de la *série*. En ces temps où le cinéma français se perd à la recherche des « créneaux », un cinéaste qui combine une fois l'an les éléments d'un monde qui n'est qu'à lui est, de toute façon, un homme précieux.

Son créneau, Rohmer l'a trouvé depuis longtemps et il suffit de lire le passionnant recueil de ses anciens articles (*Le Goût de la beauté*, publié par les *Cahiers du cinéma*) pour comprendre que c'est du sérieux. Rohmer a d'abord travaillé à se fixer des principes (issus d'un bazinisme très strict), puis il a déblayé une scène pour y faire apparaître (mais *comparaître* serait plus exact) des personnages. Il a balisé son territoire, théoriquement d'abord, érotiquement ensuite. Un auteur? Un homme qui a réussi à ne plus filmer que ce(ux) qui l'intéressent.

Comment est le dernier Rohmer? Comme les autres, dira-t-on (et on aura raison : notre homme est répétitif). Très différent des autres, dira-t-on (et on aura encore raison, puisque nous avons appris à percevoir – et à goûter – la moindre variation au cœur de la série). La série (après les *Contes moraux*, les *Comédies et Proverbes*) nous libère du fardeau de juger chaque film comme s'il était le dernier et

nous laisse libres de « choisir » celui qui nous convient le mieux. Prestidigitateur et moraliste, Rohmer ne peut plus « rater » un film. Son système est trop pensé, trop pesé, trop parfait. C'est pourquoi, depuis l'échec grandiose de *Perceval le Gallois* (qui est à Rohmer ce que *La Terre des Pharaons* fut à son maître Howard Hawks : un pas trop loin, là il n'avait plus tout à fait pied, dans le tourbillon à costumes du passé), on se pose de moins en moins la question de savoir si « le dernier Rohmer » est réussi ou non et de plus en plus celle de savoir s'il nous plaira, personnellement.

Les Nuits de la pleine lune est, à première vue, un film grave, âpre, pas trop drôle, assez cruel et, bien sûr, irréfutable, Rohmer, plus personne ne le nie, restera l'ethnologue numéro un de la société française de son temps. Comme tout ethnologue, il vit d'une contradiction : il n'aime que *ses* sauvages mais il les voit toujours « de l'extérieur », comme la somme parfaite des gestes dont ils sont capables, des mots dont ils se drapent et des habits dont ils se couvrent. Cet ethnographe n'aime pas toutes les tribus, peu s'en faut. Il n'en a étudié qu'une (appelons-la « bourgeoisie française ») et il s'est spécialisé dans deux sous-groupes (appelons-les « grande » et « petite » bourgeoisie). Ce sont des groupes très bavards qui utilisent les mots de la langue française non seulement pour dire n'importe quoi mais pour « se faire du cinéma » sur la nature de leurs désirs. Il s'agit, en général, d'un désir de liberté (au sens restreint de « libre arbitre »). Impavide, Rohmer les prend au piège de leurs mots et leur rappelle sèchement que leur désir n'existe pas en dehors de ces mots dont ils se gargarisent. Chaque petit récit se clôt sur la punition de celui (de *celle*, plutôt) qui a pris les vessies de son discours pour les lanternes du réel. Et comme disait Chandler : « *There's no trap so deadly as the trap you set for yourself.* »

Lorsqu'il filme les bourgeois (ceux qui ne travaillent pas vraiment, qui ne sont pas fatigués, qui sont élégants), Rohmer adopte un ton vacancier et sensuel et piétine les plates-bandes de Marcel Dassault (*Pauline à la plage*). Lorsqu'il filme les petits-bourgeois (ceux qui ont des problèmes d'horaires, de transport, de boulot, ceux qui *rament* malgré leurs grands airs), Rohmer adopte une lumière froide, avec des bleus éteints, des corps désossés, des décors moches, sans pitié pour ce qu'il y a de naïf, de tasseux et de velléitaire dans leur monde.

C'est à cette tribu ingrate qu'appartiennent les personnages des *Nuits de la pleine lune*. L'action tourne autour d'un appartement, celui que Louise (Pascale Ogier, tout à fait étonnante) veut habiter *aussi*, alors qu'elle vit déjà avec Rémy (Tcheky Karyo, oui, un acteur qu'il faut suivre) dans la région parisienne. Louise croit que sa liberté de femme dépend de sa possibilité de choix entre ces deux « maisons », une pour elle en couple et une pour elle toute seule. Évidemment, elle se trompe et toute l'histoire du film sera la démonstration de cette erreur de départ.

On ne peut raconter le film. On peut seulement dire que Rohmer ne laisse rien dans le vague comme s'il éprouvait un souverain plaisir à montrer le moindre rouage du piège qui va se refermer sur Louise. Et un plaisir encore plus grand (frôlant la perversion) à faire croire que, qui sait, le piège ne se refermera peut-être pas. Il sait, mieux que quiconque, faire accepter au spectateur un point de départ tout à fait artificiel pour mieux lui rappeler en fin de parcours qu'il a eu bien tort de l'accepter.

Mais comme tout est irrécusable, rapide et précis dans le détail de la mise en scène, on oublie de se demander où va l'ensemble. *C'est l'illusion du mouvement vrai qui nous fait perdre de vue la réalité des sentiments simulés.* C'est là le piège. Délicieux et amer, selon que l'on s'identifie aux per-

sonnages rohmeriens ou à Rohmer marionnettiste (et pour moi, je l'avoue, c'est selon, mais j'aime quand même mieux les films de Rohmer dont j'aime aussi les personnages : *La Marquise d'O, La Femme de l'aviateur*).

Le long de ses allers-retours Paris-banlieue, Louise fréquente des personnages divers. Mais il y a une différence entre elle et eux. Louise se ment à elle-même (sa seconde maison n'est pas ce qui la rapproche de sa liberté mais bien ce qui la précipite vers la solitude) et c'est pourquoi elle est à la fois pathétique et irritante. Les autres se contentent de lui mentir, à elle. C'est pourquoi ce sont des loques. Il y a ainsi deux portraits d'hommes dans *Les Nuits de la pleine lune* qui ne sont pas exactement de la pub pour « les hommes-les-vrais », mais deux accablantes peintures de mâles dans leur peau. Rémy, le bon Rémy qui construit des villes nouvelles près de Paris et qui, cobaye casanier, accepte d'y vivre, le Rémy possessif qui dit avoir trouvé en Louise « un absolu » et qui la trahira dès qu'elle aura le dos tourné. Octave (Fabrice Luchini, terrifiant de drôlerie), le copain-meilleur ami qui, soudain incapable de se retenir, fera à Louise une scène pénible.

Il y a un accent de dureté dans le film. Les rapports hommes-femmes ne s'y arrangent pas. Femmes qui font joujou avec l'idée de leur liberté (il ne s'agit jamais de « libération » que, par une ruse assez hypocrite, Rohmer suppose déjà acquise) et hommes qui se prennent pour de chouettes copains-amoureux transis et qui reviennent au cours du film au scénario *bestial* (le viol, la possession maladive) que Rohmer, certes, ne filmera jamais (c'est trop sale) mais qu'il frôle parfois. Il y a de la violence dans ces *Nuits de la pleine lune*, et pas seulement dans l'inlassable tac au tac du langage. Violence de la gifle qui ne part pas dans le bras de Rémy (il se cogne le coude, cela tourne au gag), violence de l'interrogatoire d'Octave jaloux et

buté, presque un viol. Louise seule en scène, rêvant à haute voix, esclave de son caprice, prise dans le réseau nul des hommes, Louise, tout bien pesé, est héroïque.

Rohmer est, en un sens, *le* cinéaste contemporain du féminisme et s'il est perçu aujourd'hui comme un auteur si actuel – lui qui est si résolument étranger aux modes et qui a passé sa vie à se battre avec l'idée de « modernité » – c'est que ses films les plus récents coïncident avec l'effacement du *discours* féministe. C'est le vieux thème littéraire de la « femme libre » qu'il avait déjà traité, de façon très fin de XIXe finissant, dans *Ma Nuit chez Maud*, qui revient, sous des formes plus « branchées » dans les *Comédies et Proverbes*. Perceval, le niais mystique, a été le dernier personnage mâle et rohmerien encore capable de faire erreur sur son désir. Depuis, tous les hommes (même jeunes) sont voués à la veulerie de ceux qui savent très bien où ils veulent en venir. Restent les femmes. Elles seules « bénéficient » de ce lourd privilège, celui de ne pas confondre le désir et la satisfaction du désir.

C'est que l'ethnologue est, plus fondamentalement, un théologien, dont le scénario de prédilection serait celui de l'immaculée conception. Les femmes « se font avoir » (dans tous les sens du terme) là où elles ne sont pas (la Marquise d'O pendant son sommeil, Louise lorsqu'elle s'absente du domicile conjugal) et jamais là où elles sont. Et les femmes « libres » ne rêvent peut-être que de garder le plus longtemps possible leur chambre de jeune fille. N'oublions pas la douloureuse précision avec laquelle Rohmer a déjà cartographié bon nombre de chambres de jeunes filles (celle de Marie Rivière dans *La Femme de l'aviateur*, celle de Béatrice Romand dans *Le Beau Mariage*). L'ethnologue qui s'y glisse prend alors un air de confesseur sadien ou d'éducateur amoureux.

Le charme oblique des films de Rohmer tient à une rai-

son simple : il est très difficile de s'identifier à ses personnages. Pathétiques et irritants, comme des enfants gâtés. C'est que Rohmer pratique une sorte de brechtisme pervers. Au début, presque par convention, il nous demande de « coller » au personnage qui, par ses caprices, embraye la fiction. Mais le moment où nous comprenons que ce personnage va au devant d'une punition méritée et où nous sommes contraints de le lâcher (pour le voir « de plus loin ») est précisément celui que l'auteur attendait pour rester en tête à tête avec son personnage, pour le consoler et pour jouir de ses larmes.

Ne protestons pas trop. C'est là la définition même du « film d'auteur » dans le cinéma moderne. L'auteur « classique » (disons Renoir) nous faisait don de ses personnages et ne songeait pas trop à les reprendre. C'était là sa générosité. L'auteur moderne, lui, est *jaloux* de son spectateur. Son art, à la limite, consiste à nous reconduire à la porte de la chambre. On peut appeler ça de la « distanciation ». De toute façon, il avale la clé.

4 septembre 1984

Paris, Texas

Wim Wenders

Nous avons connu Wenders allemand, errant et lent. Dans la Palme d'or justifiée du dernier festival de Cannes, il y a cela et plus encore. De quoi hasarder une petite « théorie des émotions ».

Une bête, il faudrait être une bête pour ne pas être ému par la dernière scène de *Paris, Texas*. L'enfant qui jouait

seul dans le coin gauche du plan (il porte un petit kimono noir, il a huit ans) se redresse lentement vers la femme qui vient de faire une entrée timide dans le champ, côté droit. Et comme son geste est lent, c'est comme s'il grandissait devant nous. Pas trop cependant. Ce n'est qu'un enfant qui va au devant de cette femme qu'il n'a pas vue depuis quatre ans, la moitié de sa vie, sa mère. Il lui dit « *tes cheveux sont mouillés* », elle le prend dans ses bras et il s'arrime à elle comme un petit singe. Dehors, un homme qui « revenait de loin », le père, s'en va pour de bon.

Cela se passe à Houston, Texas, et c'est la fin d'un mélodrame. Pas tout à fait cependant. Dans le mélo, il y aurait eu de la musique et des gros plans, l'homme serait peut-être resté, la famille aurait pleuré au grand complet. C'est donc un « presque mélodrame » qu'a réussi Wim Wenders. C'est pour cela que le film a été « ovationné » à Cannes où il a sauvé le palmarès de la honte. L'émotion était dans l'air du temps, et, comme le temps, elle est passée.

Wim Wenders occupe une situation assez unique dans le cinéma. Celle, très ingrate et très en vue, de « premier de la classe » (il y en a bien un autre plus sec et plus potache, mais il est aux USA, c'est Spielberg). Depuis plus de dix ans, nous faisons plus que voir ses films, nous observons ses progrès. Wenders, lui, observe des paysages, des néons, des nuages, des autoroutes. Parfois, entre deux avions, nous faisons le point avec lui. Nous nous penchons sur notre « grand malade » préféré, le Cinéma. Comment va-t-il? Qu'en reste-t-il? Comment Wim accommodera-t-il les restes? Les paysages et les enfants? Très bien. Les couples errants et dépareillés? Plutôt pas mal. Le spleen cinéphilique? Reçu cinq sur cinq (et partagé). La narration? Encore bien laborieuse. Les scènes d'amour? Un chouia puritaines. Les femmes? Difficiles à filmer. L'émotion? Contenue, mais de moins en moins. etc.

Cela ne s'est sans doute jamais produit, une telle connivence entre un cinéaste et son public : Wenders a le privilège de concerner les gens de quarante ans et de séduire ceux de vingt. Comme si le premier de la classe révisait pour nous un écrasant programme d'histoire et géographie (du cinéma) par lequel nous nous souvenons être passés. Comme si nous lui demandions de nous surprendre à chaque film, mais pas trop, sans quoi nous ne serions plus les témoins de ses progrès. Ceux d'un passeur qui naviguerait au jugé vers une suite (quand même) possible du cinéma.

D'où l'émotion. Car pour continuer, il faut savoir ce(ux) que l'on continue. A des titres divers – et parmi bien d'autres – John Ford, Allan Dwan, Yasujiro Ozu et Nicholas Ray ont compté pour Wenders. Des contemplatifs. Des cinéastes de l'émotion, justement. C'est eux qu'il continue, c'est cette émotion que presque plus personne ne sait faire naître d'une suite d'images aujourd'hui et que j'appelerai, faute d'un meilleur terme, « l'émotion en plan général ».

Qu'est-ce à dire ? Au risque de mal me souvenir d'un film déjà ancien (mais le cinéma n'est-il pas fait aussi de ce que nous avons halluciné ?), je prendrai un exemple dans un film de Nick Ray. Dans *Le Violent (In a Lonely Place)*, le couple Humphrey Bogart-Gloria Grahame épluche des pamplemousses (étaient-ce bien des pamplemousses ?) dans sa cuisine. Il ne se passe rien, et Bogart dit soudain quelque chose comme : quelqu'un qui nous verrait, maintenant, devinerait-il que nous sommes heureux ? Et le spectateur, très vite, se dit que oui, peut-être, mais qu'une seconde avant, lui-même n'y pensait pas.

Émotion devant la précarité de l'instant et la beauté fragile du cinéma, capable de nous rendre la scène « proche » sans qu'il y ait besoin pour autant d'« approcher » la caméra.

Sans l'effraction d'un gros plan ou l'indiscrétion d'un zoom-à-tout-faire. C'est le mouvement de caméra à l'envers, celui qui se passe *dans le corps du spectateur*, que l'on peut appeler « émotion ». Elle vient de ce que nous devinons, soudain. Mais quel est le mot le plus important, « devinons » ou « soudain » ? Les deux. « Devinons » parce que nous avons failli laisser passer le moment. Alors, nous acceptons de rester à la porte de la cuisine du *Violent* et c'est d'un autre œil que nous remarquons que Ray est un grand scénographe. J'ai pris mon exemple chez lui, mais j'aurais pu en citer cent autres, du même ordre, tirés de *Paris, Texas*.

On a beaucoup vanté Wenders pour la façon dont il savait conférer un style – presque une « Wenders touch » – à sa façon de regarder les paysages et d'en capter la photogénie. Mais s'il n'y avait que cela, il n'aurait tourné ni *Paris, Texas*, ni la dernière scène de *Paris, Texas*. Celui qui regarde se met à distance mais qui garde trop ses distances court deux risques : le Charybde de la froideur et le Scylla du maniérisme. Wenders ne les a pas toujours évités. Mais ce qui le sauve de sa propre facilité, c'est la certitude (plus forte que jamais avec ce dernier film) qu'il doit y avoir *une* distance (une seule) à partir de laquelle toute chose (hommes et paysages) n'apparaît pas seulement comme étrangement « distanciée » mais comme la promesse affectueuse d'un *secret*. Qu'on ne saurait dire (comme chez Ozu), qu'il serait plus élégant de taire (comme chez Dwan), ou douloureux de raviver (comme chez Ford).

Au cinéaste (c'est alors que son immense talent de scénographe lui sert) de garder son spectateur en « plan général » ; à la porte de la cuisine, dans le désert Mojave, dans un bar ou un motel miteux, dans un peep-show, partout où se passe l'histoire. D'apprendre à vivre avec le secret, comme le fait (héroïquement) le frère de Travis dans *Paris, Texas*.

De laisser aux personnages le temps de *s'apprivoiser* les uns les autres, comme Travis fait avec le petit Hunter, son fils, à la sortie de l'école. La distance juste, pour Wenders, c'est celle à partir de laquelle il nous serait possible de vouloir *en même temps* forcer le secret et le laisser intact. Cet « en même temps » est le temps même de l'émotion.

Les contemplatifs veulent mériter le paysage, pas le posséder. S'y glisser furtivement, pas s'y faire remarquer. Le modifier, pas le refaire. Que veut Travis, l'homme qui (Wenders dixit) « *revient de chez les morts* » ? La même chose que Wenders quand il « revient » du mythe de la Mort du Cinéma. La même chose que nous lorsque nous ovationnons *Paris, Texas* à Cannes. Rentrer dans le tableau (de famille) d'où il avait disparu, prendre le temps qu'il faut pour en modifier le détail. Un seul, mais de taille : enlever un enfant (le « prélever » plutôt) d'un coin du tableau et le mettre *à côté* d'une femme dont les traits estompés hantaient le même tableau, en un autre endroit. C'est une retouche, un travail d'acupuncteur. Ensuite, Travis quitte le tableau une seconde fois, son secret intact.

Le secret (souvent banal) n'est pas un morceau qui puisse être craché, c'est l'horizon creux d'une courbe asymptotique. A force de s'en rapprocher, on s'en éloigne. A force de nous rapprocher de Travis, l'homme surgi du désert, nous n'avons pas vu qu'il était déjà en train de s'éloigner de nouveau. L'émotion-Wenders est un boomerang.

20 septembre 1984

Les Straub

Un soir, à Beaubourg, mêlés à quelques curieux, clochards et autres vigiles, quelques membres de l'I.S. (« Internationale Straubienne ») se retrouvent à la façon de premiers chrétiens

qui, avant d'aller souffrir le martyre, auraient commencé par fonder un ciné-club itinérant. Grâce à Franz Kafka (que Beaubourg honore), ils ont pu voir en avant-première le dernier film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, inspiré de « L'Amérique ».

Amerika/Klassenverhältnisse *est le titre allemand du film. Des deux, le mot le plus long et le plus marxien signifie « rapports de classes ». Et les mots étant ce qu'ils sont (plutôt joueurs), c'est bien de « classe » qu'il s'est agi ce soir-là. Mais au sens où un éducateur la fait, au sens où on peut la redoubler, ou avoir (comme beaucoup, de plus en plus) envie de la « sécher ». Bien à tort. Pédagogues non-conformistes, les Straub, faufilés entre les questions (naïves, savantes ou agacées) de leur public d'un soir, ont fait un brillant numéro. Pendant que les femmes de ménage de Beaubourg (rapports de classe oblige) nettoyaient la salle de projection et que les vigiles (idem) talkaient-walkaient, ils ont* parlé cinéma. *Et, comme on dit chez Renoir : ces choses-là, « ça se perd ».*

Straub n'a jamais fait recette (un peu, quand même, pour la Chronique d'Anna Magdalena Bach, *1967) mais ses films ont souvent fait peur. Cette façon de prendre le cinéma à bras le corps –* body and soul *– est vraiment trop loin des théories de la communication molle et du ciblage obligé telles qu'on les parle dans le showbiz. Trop « hard », trop simple. Et en plus, les Straub ont eu le mauvais esprit de ne jamais présenter leur travail comme « marginal » mais – nuance – comme* minoritaire. *Ils ne sont* même pas *dans un ghetto mais d'où ils sont, ils tiennent au Cinéma comme à un fil d'Ariane. Faux juif (mais il a consacré un triptyque à la question), vrai exilé (de Metz à Rome, en passant par Munich), objecteur de conscience (pour cause de Guerre d'Algérie, 1959, amnistié en 1971), Jean-Marie Straub, né en 1933, est « trop vieux » (l'un de ses leitmotive) pour parler de ses films autrement qu'en grand seigneur. C'est lui qui est pauvre mais ses films (qui sont aussi*

ceux de Danièle Huillet) sont comme des enfants qui ont, comme disent les pauvres, « tout ce qu'il faut ».

Pas un centime, pas une lire, pas un mark dont Straub (et surtout Huillet) ne connaissent personnellement la provenance, la circulation et l'usage. La bonne compréhension des « rapports de classe » commence tout bêtement par celle du rapport qualité-prix. *Et c'est bien parce qu'il a perdu ce rapport de vue que le cinéma actuel est menacé par l'inflation et par la boursouflure. Straub-Huillet (comme Godard, Duras ou Rohmer) sont par excellence les ciné-artistes (je ne dis pas « auteurs », je le fais exprès) de l'époque où l'image et le rôle du producteur se sont effacés. Produire, pour eux, c'est produire tout à la fois leur vie et leur œuvre, ou, plus modestement, leur travail et leur force de travail.*

Ce qui précède n'est pas une précaution oratoire pour présenter, une fois de plus, les Straub et leur cinéma comme « incontournables », « ascètes rigoureux », « sublimes mais chiants », « purs et durs ». Cela n'a été que trop fait. Et puis il y a trop de ressentiment dans la façon dont on dit du bien des « purs », trop de haine envers l'illusion qu'ils nous donnent d'avoir choisi eux-mêmes, c'est-à-dire sans nous, les contradictions où vivre (les saints sont infréquentables, on ne peut que les rencontrer de temps en temps, d'où l'I.S.). Ensuite il y a que depuis 1962, neuf longs métrages et cinq courts constituent – qu'on le veuille ou non, qu'on l'ait voulu ou non – une œuvre *(prenez garde à ce petit mot : il y aura encore de beaux films mais qui nous dit qu'il y aura encore des « œuvres » de cinéma ?).*

*Enfin, le temps joue pour les Straub. Pas parce qu'ils deviendraient soudain très populaires (encore qu'*Amerika/Klassenverhältnisse *soit leur film le plus limpide) mais parce que la distance qu'ils ont mise très tôt entre eux et le « monde du cinéma » et la solitude qui est le lot de ceux qui ne comptent « que sur leurs propres forces » deviennent le sort commun et obligé des cinéastes plus jeunes qui, aujourd'hui,*

c'est-à-dire bien tard, auraient la légèreté de vouloir bénéficier de l'aura romantique et de la « liberté d'expression » de l'auteur sans avoir eu le temps de s'aguerrir à ce que cela signifie. Ce temps, les Straub (sans doute parce qu'ils étaient deux) n'ont pas perdu de temps à le prendre. Et si, ce soir-là, dans l'entresol cafardeux de Beaubourg, il y avait quelque chose de vraiment fort qui passait dans ce qu'ils disaient, quelque chose qui interroge encore le monde par le moyen du cinéma, c'est qu'ils ont mis tout leur orgueil à penser que rien, jamais, ne leur serait dû.

3 octobre 1984

Broadway Danny Rose

Woody Allen

Mine de rien, il s'agit du film le plus simplement réussi que Woody Allen nous ait donné depuis longtemps. Logique et touchant.

Deux personnages se partagent (fifty-fifty) le rôle titre. Broadway joue son propre rôle et Danny Rose est incarné par Woody Allen. Danny Rose est un imprésario très agité et trop humain. Ceux qu'il « lance » ne lui savent aucun gré de l'indestructible amour qu'il a pour eux. Toujours plaqué, Danny Rose est celui que tout le monde a connu ou connaîtra, le héros increvable et touchant d'une légende dont chacun connaît au moins un petit bout. « L'imprésario qui n'arrive pas à se lancer lui-même » devient un personnage, une figure familière, pour tous les has been, « never will be », « comedians » et freaks de cabaret. Bref, Broadway (vu du côté « wrong side of the street ») aime Danny Rose comme l'un des siens.

Un soir (le film commence, en noir et blanc, à la façon d'un documentaire), autour d'une table, Broadway parle de Danny Rose. Fusent les anecdotes. Et puis, quelqu'un annonce : « *Je connais la plus belle histoire sur Danny Rose* » et, ayant obtenu le silence des autres, il la raconte. C'est le film. Et, à mon sens, le meilleur Woody Allen depuis longtemps. Un « petit » film, si l'on veut, mais qui touche juste, sans entropie ni arrière pensées d'auteur mal rentré, sans l'Europe (c'est-à-dire la grosse tête). Ce film a le charme d'une blague – une parmi tant d'autres – qu'on ne raconte qu'« entre soi », une fois atteint le seuil minimum de connivence. Avec la dignité mélancolique d'un Tod Browning qui prendrait la scène de cabaret pour une piste de cirque (au fait, avez-vous revu *L'Inconnu* de Browning à la télé ? Non ? Bande de nuls !).

Danny Rose tente donc de « placer » dans des shows, toute une galerie d'artistes de foire et d'êtres curieux mais, malgré son bagout et sa frénésie, ne réussit pas à grand chose. Jusqu'au jour où l'un de ses poulains, Lou Canova (Nick Apollo Forte, formidable), un crooner alcoolique et gras (mais fragile au moral), se trouve bénéficier d'un retour de mode (rétro) et fait timidement surface. Lou doit passer dans un show télévisé décisif, mais ses problèmes sentimentaux le submergeraient (il n'aime plus sa femme, il n'aime plus que Tina), si Danny Rose, imprésario potentiel mais nounou réelle, ne veillait à tout. Lou Canova passe à la télé, son chant rauque humidifie quelques yeux rombiers, il y a Milton Berle et Howard Cosell (oui, Howard Cosell, le commentateur sportif d'ABC, l'ignoble !) dans la salle, et un nouvel imprésario en vue (ni agité, ni humain celui-là).

Lou, grisé par le succès, quitte *illico* sa femme et Danny Rose. Trahi et amer, celui-ci retourne vers son cheptel émouvant de ringards pendant que le film change de route.

En effet, Tina n'oublie pas que sans Danny Rose, Lou ne serait arrivé à rien, elle s'en veut de n'avoir rien dit ni fait en sa faveur, s'étiole, passe son temps au chevet d'une mamma cartomancienne, déprime, quitte Lou, quitte encore un homme après Lou et revient, toute humble, vers Danny Rose et le happy-ending. C'est une jolie histoire, une fable dont la morale douce-amère (nous sommes dans le monde du show-biz) est qu'on ne réussit même pas à perdre sur *tous* les tableaux.

D'où viennent la justesse du film, sa sobre élégance, sa simplicité chaplinienne ? De ce qu'il s'agit d'un *retour* de Woody Allen à sa case départ, celle qu'il connaît bien, le cabaret ? Il est vrai que cela donne à *Broadway Danny Rose* un air d'authenticité. Mais il y a plus. Il n'est jamais facile pour un comique de ne pas être partout, de ne pas jouer tous les rôles. Souvent, il se répand. A suivre Woody Allen depuis quinze ans, nous avons tout vu. Nous l'avons vu scénariste *(Take the money and run)*, pitre dans les films des autres *(What's new Pussycat ?)*. Puis nous l'avons vu passer derrière la caméra pour y être cinéphile dérisoire *(Annie Hall, Manhattan)*, puis artiste sérieux (dans *Stardust Memories* il se prend pour Fellini). Nous l'avons même vu d'un seul côté de la caméra (dans *Interiors* où il pense trop à Bergman) avant de le voir réapparaître partout *(Zelig)*.

Dans *Broadway Danny Rose*, mine de rien, il va plus loin. Car Danny Rose, cette fois, n'est que l'homme dont, *un soir* (parmi d'autres), on raconte *une* histoire (parmi d'autres). L'identification pesante entre auteur et acteur est cassée du fait que ce n'est pas lui qui raconte et qu'il est sans pouvoir sur ce récit. A la fois signe d'orgueil (Woody Allen est désormais assez populaire pour ne plus avoir à se présenter au public) et aveu d'humilité (il invente ceux qui parlent de lui, un soir). Et si les bons films de Woody Allen sont souvent ceux où il réussit à rendre ses parte-

naires (féminines) aussi drôles que lui, celui-ci est un bon, puisque Tina Vitale, étonnamment interprétée par Mia Farrow, méconnaissable, vulgaire, touchante avec ses gros verres à moitié fumés, pourrait aussi bien être l'héroïne du film.

Il y a donc dans ce film apparemment « mineur » une sérénité, un élargissement de la vision, comme si Woody Allen-auteur apprenait à filmer un monde où il rencontrerait Woody-acteur, à la façon dont, dans ses derniers films, Tati croisait sans ciller d'innombrables petits Hulots.

Il y a une drôle de vérité dans ce film. Celle du récit, rien moins. Que se passe-t-il lorsqu'on passe de « il était une fois » à « j'en connais une bien bonne »? Alors, l'envie de raconter, de briller à tout prix, quitte à simplifier, à exagérer, à sauter des épisodes, à ne pas perdre son auditoire, toutes ces passions simples qui animent les narrateurs d'un soir, au lieu de handicaper le film, lui donnent sa vraie respiration.

11 octobre 1984

L'Amour par terre

Jacques Rivette

Dans son opus 10, Rivette n'en finit pas de chercher la bonne distance entre la terreur et le jeu, le complot et la danse, la loge et le souffleur.

Le début de *L'Amour par terre* mérite d'être raconté. Parce qu'il est beau, rivettien et même « rivettissimien ». Qu'on en juge. Un petit groupe de gens (vous, moi, n'importe quel spectateur) grimpe en silence l'escalier étroit d'un immeuble parisien. Secte aux bras ballants, conspirateurs qui s'en voudraient de gêner, ils sont introduits dans un appartement où ils « surprennent » un homme en pyjama rayé, une femme qui revient des commissions, une autre femme dans une autre pièce : bref une situation de vaudeville. Mur inquiétant de dos immobiles, penché pour mieux voir, le groupe ne dit rien mais glousse imperceptiblement.

On comprend qu'il s'agit d'une représentation de « théâtre en appartement » et on n'est pas étonné lorsque l'un des spectateurs demande aux trois acteurs de jouer pour lui, dans sa demeure, une autre pièce. Mais il n'y aura qu'une représentation et une semaine pour répéter. Apprentis sorciers, les acteurs acceptent (les filles surtout : deux grandes espiègles à accent étranger) et le film commence pour de bon.

Sauf que, le temps de ce prologue, Rivette a réussi à mettre « en équation » les deux pôles de son cinéma : conspiration et improvisation, complot et libre arbitre, *terreur* et *jeu*. Ceux qui le connaissent savent déjà de quoi il s'agit dans *L'Amour par terre* : le spectateur l'est par complot, l'acteur par jeu avec le feu et l'auteur est un pauvre fou. Une fois de plus, mais différemment.

Différemment parce qu'après *Le Pont du nord*, qui enjambait encore un fleuve de deuil (il n'y a pas d'après après-68, il n'y a rien sinon une nouvelle génération), Rivette n'a pas craint de faire un film intemporel, à base de situation de comédie (plutôt du côté de Shakespeare), ni d'assumer toute la virtuosité dont il est capable. *L'Amour par terre* est à la fois son film le plus acrobatique et le plus séduisant (à la façon de certains Truffaut récents), fait avec le plaisir de celui qui, s'étant finalement trouvé un talent de danseur, passe directement aux figures les plus compliquées, au risque de se retrouver « par terre », et d'en rire. Son ingénieur du son, Pierre Gamet, le confirme : « *Il*

le dit lui-même. Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué? » Pourquoi, en effet?

On pourrait (essayer de) raconter *L'Amour par terre*. On pourrait décrire l'étonnant décor unique (circulaire, très coloré, avec des ruines et des chambres interdites – comme chez Lang ou Hitchcock). On pourrait parler de ses habitants mâles, zombis trop polis pour être réels, de Paul qui se dit magicien (André Dussollier, très renoirien – *Partie de campagne*) à Virgil, le « secrétaire » à accent slave et à secrets (Laszlo Szabo, extraordinaire), en passant par le propriétaire des lieux et « auteur » de la pièce, Clément (Jean-Pierre Kalfon, en veule gominé). On pourrait suivre le détail de l'alliance-rivalité entre les hommes (pour écrire la pièce) et de l'alliance-rivalité entre les femmes (pour la jouer). On pourrait surtout dire le plus grand bien des deux héroïnes, effrontées et ébrontées (Charlotte et Emily), drôles, démunies mais tellement plus vivantes que les hommes. Dire que Birkin (accent anglais, prolote) et Chaplin (accent américain, high class) ont rarement été aussi libres à l'écran. Qu'à force de bûcher leur texte et de ne plus y voir très « clair dans leur cœur », elles sont touchantes. On pourrait parler du petit coup de théâtre final.

On pourrait. Mais ce serait comme se demander, après une étourdissante soirée passée au Balajo, si on a bien dansé avec tout le monde et si personne n'a « fait banquette ». La danse est affaire de combinatoire. Le cinéma de Rivette aussi. Il ne s'agit jamais d'un récit mais d'une suite de figures. Le jeu consiste à combiner des hystériques (actrices, femmes) et des obsessionnels (auteurs, hommes) dans un monde dès lors truqué, guetté par le « mauvais infini », parcourable en tous sens, irrégulier car sans règles. Et si le jeu n'a pas de règles (Rivette ici se sépare de Renoir), la seule morale consiste à faire comprendre aux joueuses qu'elles les inventent en les cherchant et ceci pour la plus

grande jouissance de ceux – tapis dans l'ombre – qui font semblant de les connaître. Il n'y a pas de quoi en faire un drame, mais cela donne de drôles de comédies.

Celle-ci, ai-je dit, est d'une extrême virtuosité. Il est donc impossible, passée la dernière image, de ne pas ressentir un léger malaise (« l'effet Balajo » vu de la banquette). De ne pas se dire : « à quoi bon tout ça? ». C'est une vieille histoire. L'intrication de la terreur et du jeu, des secrets mi-dits et des accidents mi-voulus, du cadre qui piège et des aléas qui sauvent, est non seulement « l'affaire personnelle » de Rivette mais un point commun à tous les cinéastes de la Nouvelle Vague. Tous sadiens, en un sens. Aucun qui ne soit aujourd'hui à même d'en tirer les effets les plus troublants et les plus sûrs. Et, qui plus est, avec l'entière participation-complicité de leurs équipes (scénaristes, acteurs, techniciens). L'esthétique du contrôle incontrôlé est presque devenue *officielle*. Un pas de plus et elle tourne à vide.

C'est comme la psychanalyse. Au début, on se confie naïvement au docteur Freud : soixante ans plus tard, les inconscients résistent comme des fous, les symptômes ne sont pas frais, les analysants en savent long « quelque part » sur leur petit ça. De même Rivette, admirateur de Rossellini, ne travaille pas « à l'insu » de ses acteurs de la même façon que Rossellini volait purement et simplement son rôle à George Sanders dans *Voyage en Italie*. Le temps a passé, le cinéma moderne est passé, il faut travailler encore plus dur pour voler vraiment quelque chose aux volés consentants que sont devenus les acteurs dans les films d'auteur.

Si quelqu'un a été « travaillé » par la question, c'est bien Rivette. Aujourd'hui, plus simplement, il travaille. Au moment où j'écris ces lignes, il tourne un autre film *(Hurlevent)*. Il est, en fait, l'un des grands *filmeurs* du

cinéma français. Chez lui l'envie de « faire » (et de faire faire) est toujours plus grande que le désir de « dire ». Les yeux, toujours, sont plus gros que le ventre. Bouffeur d'images, chromophage, avaleur de sons en direct, tout à l'amour de ses acteurs, Rivette est, à la façon de Robert Altman (qu'il admire assez) un « pur cinéaste ». C'est-à-dire quelqu'un qui « n'a pas de sujet », qui n'en veut pas, qui s'en défie. D'où parfois le malaise.

C'est-à-dire aussi quelqu'un qui se meut dans un monde « pur », non spécifié, à peine sexué, un monde probable mais dont on ne sait rien, sinon qu'il se situe quelque part entre le pôle de la terreur et le pôle du jeu. *A mi-chemin*, parce qu'il n'est pas certain que Rivette puisse filmer la terreur ou le jeu, purs. La terreur parce qu'elle pétrifie, le jeu parce qu'il est infini (à cet égard, le bris de la statue du gamin Eros – qui donne son titre au film – est un joli symbole).

Reste à trouver un dispositif tel que la terreur y devienne un jeu d'enfants et que le jeu n'oublie jamais qu'il conjure une terreur. D'ailleurs, il n'y a pas à chercher loin, ce monde est tout trouvé et existe depuis toujours, c'est le théâtre. Le vrai lieu du mi-chemin, c'est le théâtre. En ce sens, Rivette (aidé par les dialogues du désormais indispensable Pascal Bonitzer) fait, stricto sensu, du très beau « théâtre filmé ». Parce qu'il filme le théâtre comme un refuge, une zone de paix civile, un sas ludique.

Dans *L'Amour par terre*, il n'y a pas vraiment d'histoire (et de fin mot de l'histoire) il n'y a qu'une intrigue, donc des *trucs*. Il n'y a pas non plus d'arrière-monde, il n'y a que l'immanence du présent, dont du *trac*. Les trucs des intrigants et le trac des acteurs font le monde rivettien. Le monde du tout à trac.

17 octobre 1984

1984
Michael Radford

Voilà que sous nos yeux, le classique d'Orwell devient un monument classé. La visite guidée est décevante. Michael Radford est-il un cinéaste académique ? Et d'ailleurs, c'est quoi l'académisme ?

Quoi de plus ambigu qu'une fidélité outrée ? Celle de Michael Radford à *1984* (le livre) plaira sans doute aux fans d'Orwell. Elle est, en effet, littérale. Pourtant, à leur place, je serais vaguement inquiet. Je me demanderais ce qui a motivé – au fond – Radford et Simon Perry (son producteur). L'envie d'adapter un classique de la littérature anglaise (« *obligatoire dans les écoles* », dit Radford qui le lut à quinze ans) ? La tentation de « faire un coup » (bienvenu dans le nouveau « jeune cinéma anglais » des années quatre-vingt) ? Les deux, sans doute. Mais avant tout, le désir de tourner *1984* en 1984. De boucler la boucle. De le faire cette année ou jamais. De retourner le livre à l'auteur-envoyeur, comme un boomerang pieux, avec accusé de réception.

D'emblée, une chose est claire. Radford fait tout sauf une « lecture » du livre d'Orwell (et une « relecture » encore moins). Il n'éclaire aucun passé à la lumière du présent, aucun présent à la lumière du passé. Il ne part pas de la constatation que le Londres de 1984 – même tasseux – n'est pas l'Océania de Big Brother (Thatcher n'est même pas une « Big Sister »). Il ne fait pas le tri entre ce qui s'est réalisé ou non du cauchemar orwellien. Du présent, une seule chose l'intéresse : nous sommes en 1984, *enfin*, et il est possible de reconduire la vieille utopie déprimante à

la frontière du passé qui l'a vu naître. En imaginant en 1984 la vision qu'Orwell eut en 1948 de 1984, Radford glisse (mais le sait-il ?) de la reconstitution scrupuleuse au désaveu implicite. Tel est le paradoxe de la fidélité aveugle : avec *1984* – le film, nous en avons fini avec *1984* – le livre. En 1985, tel le yaourt, le film n'aurait été ni frais ni à faire, immangeable et périmé.

Reste, quand la lettre est morte, la fidélité « à l'esprit ». Car avant d'être une extrapolation-SF, *1984* est un *document*, Eric Arthur Blair (plus connu sous son pseudo d'Orwell) fut d'abord un grand journaliste. Bien placé pour tenter – à chaud – l'un des premiers portraits-robots de ce qu'on n'appelait pas encore le « totalitarisme », mais qui n'en existait pas moins, déjà, entre autres au pays du « *petit père des peuples* » *(Le Zéro et l'Infini* date de 1940). Une véritable fidélité à l'esprit d'Orwell impliquerait ce même talent de journaliste, *aujourd'hui*. Or, imaginons-nous le visage d'un totalitarisme d'aujourd'hui avec d'autres traits que ceux qu'Orwell a rendus à jamais populaires ? Il ne me semble pas (et ce manque d'imagination – le nôtre, celui de Radford – ne laisse pas d'être inquiétant).

Orwell était contemporain d'une « bête immonde » (Brecht dixit) qui n'avait pas encore de nom. Grâce à lui, nous sommes contemporains du *nom* (« totalitarisme ») dont nous avons baptisé la bête en question. Des tonnes ont été écrites (de Hannah Arendt à Daniel Sibony), des deuils entrepris (de Syberberg à Tarkovski), une description de la paranoïa dans les sociétés industrielles existe et il y a même une façon (confortable) de jouer au « hou fais-moi peur ! » rétrospectif avec l'image officiellement haïssable de Djougachvili et de quelques autres. Mais le nom n'est pas la chose et Radford est honnête, en un sens, de renvoyer sagement la copie d'Orwell avec des illustrations dans les marges. Lui non plus n'imagine pas en 1984

un autre visage du totalitarisme que celui qu'Orwell lui prêtait en 1948. Ce visage lui fait encore peur, certes, mais il lui suffit. Ainsi vont les rites de la bonne conscience. D'où le malaise. Comme si on nous montrait avec insistance la photo ancienne et jaunie d'un criminel que nous ne serions pas sûrs de reconnaître sous son déguisement actuel.

Ici, j'imagine que le lecteur exige d'en savoir un peu plus sur la *forme* du film de Radford. Le lecteur a ce droit. Mais lorsque j'aurai dit que *1984* est accablant d'*académisme*, je n'aurai fait que répéter la même chose (voir supra) avec d'autres mots. Car qu'est-ce que l'académisme, enfin ? N'est-ce qu'un style, un défaut, un manque ? Non, l'académisme, c'est l'esthétique du nihilisme (et le refuge des non-dupes professionnels). Cela n'a rien à voir, on s'en doute, avec l'optimisme et le pessimisme. Orwell croyait à la nécessité de dire qu'il n'y avait peut-être pas d'espoir. Radford « croit » à la nécessité de dire qu'Orwell le disait. Nuance. L'académisme (oui, celui-là même qui revient de partout et qui nous donne le sale sentiment d'un retour aux « cinémas de qualité » des années cinquante) n'est jamais que le sérieux désabusé avec lequel on adopte la forme la plus traditionnelle et la plus usée pour signifier par là qu'aucun contenu ne mérite d'être travaillé par le souci d'une forme nouvelle. C'est une démission certes, mais quant au *fond* aussi.

Entre ces deux entités qu'il s'en voudrait de bousculer (le « grand livre » à adapter et le « grand public » à édifier), l'académisme maintient la distance (comme on dit « garder ses distances »). Le public est seulement pris à témoin d'une opération impeccable qui le concerne vaguement mais ne l'implique jamais. Nous ne « voyons » pas *1984*, nous tournons sans mot dire les pages d'un album sinistre. Glacées, mais juste ce qu'il faut. Nous voyons l'ex-

cellence du travail du décorateur (il s'appelle Allan Cameron), le sérieux papal des acteurs (Burton, dans son dernier rôle, émeut encore), la mise en place d'un « look » oscillant entre un docucu sur Londres bombardé et des reminiscences de la « Zone » du *Stalker* tarkovskien (un grand film, décidément). Nous remarquons que Radford (qui nous avait donné un beau film – *Cœurs captifs* – et dont le talent – fût-ce celui d'un premier assistant – n'est pas niable) a un goût pour la planche d'anatomie (Bacon sans les couleurs) et les nus d'académie.

De même, nous ne sommes pas surpris que la seule réussite du film soit d'ordre *décoratif*. Radford a trop « respecté » le livre et le public pour ne pas se trouver démuni toutes les fois qu'il s'est agi de faire avancer son récit *dramaturgiquement*. Quand on ne veut pas du tout « jouer » avec son public, on n'arrive même plus – c'est normal – à lui raconter une histoire. Ce qui était terrible dans les mots d'Orwell (le double-jeu d'O'Brien, la scène finale, les rats) devient seulement pénible dans les images de Radford. Un cinéaste, surtout lorsqu'il s'affronte à un « grand sujet », c'est quand même quelqu'un qui allume un feu entre son film et nous. Pour nous réchauffer, pour jouer avec, pour mériter le risque de s'y brûler. Enlevez ce risque et le cinéma devient une pauvre chose. Décente et morte.

Dernière question : qu'est-ce que l'académisme *anglais*? Et pourquoi ces deux mots font-ils depuis toujours si bon ménage? Pourquoi le cinéma anglais est-il presque toujours décoratif, phobique, plat? Pourquoi Hitchcock est-il la seule exception (et même celui qui, pour ce qui est de jouer avec le public, en sait long)? Je hasarderai une hypothèse, cruelle. La voici. S'il y a un peuple, en Europe, mal armé, pour parler *de l'intérieur* d'un phénomène comme le totalitarisme, c'est bien le peuple anglais (Cromwell est mort en 1658).

C'est même pour cela qu'il est possible d'aimer l'Angleterre et que les plus beaux films anglais (ceux de Humphrey Jennings, par exemple) sont ceux où l'on sent que la démocratie, le sens civique, la résistance au délire ne sont pas de la frime. Bien sûr, ce sont presque des documentaires, car pour ce qui est des fictions « de deuil », c'est d'Italie, d'Allemagne qu'elles sont venues, comme c'est d'URSS qu'on pourrait les attendre (passons sur la France collabo).

Le pays le plus étranger (« alien ») à la folie du tout, condamné au respect pincé de l'autre (« habeas corpus »), et à la politesse phobique (« I am afraid... »), est du même coup celui qui ne peut que fournir le cadre décoratif à ce qui fit délirer des peuples entiers, mais ailleurs, sur le continent.

15 novembre 1984

Bayan-ko

Lino Brocka

Régulièrement, Lino Brocka nous envoie des nouvelles en tagalog de son pays troublé.

Il y a un an, Lino Brocka distribuait à ses amis un petit badge rond. C'était à Nantes, lors du « Festival des Trois Continents ». Jaune vif, le badge ne portait qu'un mot : *resign*. Ce « faux ami » (en anglais, *to resign* signifie « démissionner ») visait un faux jeton célèbre : Ferdinand Marcos. Il y a deux ans, c'est vêtue de jaune que la foule venue fêter le retour d'Aquino à Manille, n'assista qu'à son assassinat. Jaune est *la* couleur anti-Marcos. Au point que celui-ci pensa la faire interdire. Même les « yellow pages » du bottin philippin étaient sur la liste des suspectes!

Voilà pour le contexte de *Bayan-ko* et pour ses quelques acteurs connus : les époux Marcos, feu Aquino et « Lino ». Homme de communication par goût autant que par nécessité, emblème de l'opposition à Marcos, Lino Brocka est avant tout un homme d'images, un vrai, et même un « média » à lui tout seul (avec son côté « art » et son côté « commerce »). Sans lui, nous saurions beaucoup moins de choses sur les îles Philippines.

Bayan-ko (« *Mon pays* » en tagalog) a représenté les Philippines au dernier festival de Cannes où il fut trop peu remarqué. Sa sortie parisienne, même tardive, est une bonne chose. Depuis, Brocka a peut-être fait d'autres films (nul n'est moins cossard), à moins qu'il n'ait fini par s'identifier tout à fait à son rôle politique. Il n'empêche que ceux qui ne connaissent ni ses films sociaux (*Maynila*, 1975 et *Insiang*, 1976), ni ses mélos christiques (*Tinimbang ka, ngunit kulang*, 1975), ni ses opérettes engagées (*Dungaw*, 1975) découvriront avec *Bayan-ko* la mesure du talent paradoxal de Lino Brocka.

Le héros s'appelle Turing (Phillip Salvador) et c'est un gars très moyen. Ouvrier dans l'imprimerie des époux Lim (impossible de ne pas voir dans le personnage de Mme Lim, grosse bourgeoise couinante et sucrée, une caricature d'Imelda), Turing vivote mal entre Luz, sa femme enceinte (Gina Alajar), ses collègues plus conscients (ils créent un syndicat) et Landa, ancien copain devenu petit gangster. Turing est beau, grave et bête. Sera-t-il l'anti-héros brechtien d'un « *Lehrstuck* » en tagalog, le maillon idéologique faible, préposé à la « prise de conscience »? Pendant la première moitié du film, cela en a tout l'air (et c'est un air plutôt connu).

Pour obtenir une avance de son patron, Turing signe un papier où il s'engage à ne pas faire partie du syndicat et lorsque celui-ci décide la grève, il se retrouve « jaune ».

L'enchaînement répression-révolte prend de la vitesse. Une nuit, des briseurs de grève attaquent les piquets et laissent un mort sur le carreau. Turing choisit son camp et rejoint les grévistes au moment de la bagarre. Trop tard : les époux Lim préfèrent fermer l'imprimerie pour un temps, Turing est mis à pied et c'est la fin de la première partie de *Bayan-ko* (la plus convenue, convenons-en).

Turing va-t-il se mettre à réfléchir? Il le ferait s'il en avait le temps et si, aux Philippines aussi, le temps n'était pas de l'argent. Car Luz a accouché entre temps d'un enfant prématuré et les jours de couveuse rendent la note d'hôpital mirobolante : Turing ne peut payer. Pire : chaque jour qui passe aggrave sa dette. Aux abois, l'ancien ouvrier renoue avec la bande de Landa. Ils décident de cambrioler l'imprimerie des Lim et c'est ainsi que le lieu de la grève devient le lieu d'un casse (avec prise d'otages) qui lui aussi, tourne mal. Il y aura beaucoup de morts, dont Turing, et lorsque le film finit sur Luz hébétée face aux photographes, on réalise soudain qu'on est assez loin de la fable un peu édifiante du début. Comme si les nerfs du film avaient lâché en cours de route. Comme si au bout de la route, il n'y avait que la violence d'un grand moment de cinéma.

Lino Brocka est, à ma connaissance, l'un des rares cinéastes capables de retracer une prise de conscience et de filmer une prise d'otages (et, pour aller jusqu'au bout du jeu de mots, de le faire en un minimum de « prises »). Il est donc précieux. Trop sérieusement « engagé » pour se complaire dans la description d'une violence qui n'aurait plus aucun sens, mais trop « cinéaste » pour s'en tenir à l'abstraction de l'idée, fût-elle progressiste. *Bayan-ko*, c'est deux films en un, hâtivement articulés, dont l'un dit qu'il doit être possible de prendre conscience et de lutter et dont l'autre rappelle qu'il est inévitable que la haine

s'accumule. Turing ne devient pas un ouvrier « politisé », il lui faut passer par le détour de la haine, cette haine qui lui faisait défaut et dont il mourra, dans un premier (et dernier) réflexe.

Il faut voir le casse final de *Bayan-ko*. Il faut voir dans le détail. Il y a là la frénésie des meilleures séries B américaines et une façon unique d'analyser la violence *in vivo*, à grande vitesse, comme une suite de bavures logiques et fatales qui, à un moment, ne sont plus le fait de quelqu'un mais celui de tout le monde. Qu'avec peu de moyens, une intelligence rare du montage, et cet art de retenir *in extremis* une fiction emballée (un peu comme le Depardon de *Faits divers* emballe *in extremis* un document objectif), *Bayan-ko* réussisse à ce point à « se construire » (et à se détruire) sous nos yeux, en dit long sur l'énergie de Lino Brocka.

26 décembre 1984

LE CINÉMA VOYAGÉ

Février 1985, tokyo. Kurosawa tourne Ran *au pied du Mont Fuji et Silberman s'apprête à en faire le film de l'année.*

Kurosawa en hiver

C'est moins par goût pour l'enfançon Jésus que par un emballement rituel de la consommation que les Tokyoïtes, enrichis par les bonus de fin d'année, s'organisent pour Noël. Outre l'habituelle forêt de néons (dont il faudra un jour dire la beauté), les contours d'un sapin géant clignotent à la façade du grand magasin Seibu pendant qu'à deux pas, on jette des piécettes (jamais moins de dix yens,

soit trente-neuf de nos pauvres centimes) dans la fontaine du Sony Building.

Face au parc frisquet d'Hibiya, dans le megalobby de l'*Hôtel Imperial*, l'œil du *gaijin* (vous, moi, l'étranger donc) peut s'humidifier au spectacle d'une grande bûche creuse où l'on a logé, ethniquement neutre, une famille Nounours barricadée pour l'hiver. Nounours – un intellectuel – lit dans son rocking chair un livre de Peter Handke *(Der Hauserer)* et Nounourse – une brave femme – tricote. Trois nounoursons dorment dans un même lit, entre les provisions (fagots, livres et confitures pour l'hiver) et l'âtre (où des coupons de tissu rouge s'agitent en flammèches). Dehors, un peu de ouate signifie la neige, la cheminée fume et une plaque dorée, clouée à la bûche et signée des managers de l'hôtel, dit simplement « *Merry Christmas* ». Voilà pour le contexte, ce Japon *kawai* (rappelons que le sens de *kawai* oscille entre « gentil » et « mignon »), celui qui « fonctionne » et qui libère sur les trottoirs de Ginza et de Shinjuku ses hordes pompettes de « *salary-men* » à qui la guerre économique consent chaque soir la permission du dernier métro.

A cent vingt kilomètres de la famille Nounours, au détour d'une autoroute vouée à la calme horreur des bouchons (des panneaux lumineux renseignent sur le nombre de kilomètres de queue), un homme de soixante-quinze ans attend que la météo lui permette d'aller jusqu'au bout de son rêve. Exit le Japon *kawai* : Akira Kurosawa entre dans la dernière ligne droite de l'aventure de *Ran*. Plus de quatre-vingts pour cent du film est « dans les boîtes », déjà pré-monté. On a tourné cet été à Kyushu et on tourne cet hiver sur les pentes du Fuji. Et dans cet hiver qu'il est vital de prendre de vitesse, chaque jour compte.

D'autant que pour Kurosawa, traditionnellement peu loquace, la menace est double. Il lui faut aussi « accueillir »

les vagues successives de *gaijins*-journalistes venus (avec l'espoir de) le voir tourner. De sa suite à l'Impérial, Serge Silberman, producteur du film, organise alors des visites guidées qui, minibus aidant, prennent des allures de convois. Si bien que *Ran* est d'ores et déjà un succès médiatique et, sans doute, l'un des films les plus attendus de l'année 1985.

Un matin, un groupe de journalistes part, volontariste, dans la grisaille et arrive, accablé, sous la pluie. C'est un désastre. Teruyo Nogami (« Non-Chan » pour ses amis), égérie et bras droit de Kurosawa depuis un quart de siècle, intercepte le convoi : le cinéaste a attendu en vain que la pluie cesse avant de se replier avec ses troupes. C'est donc Serge Silberman qui fait aux journalistes encapuchonnés les honneurs du *set* déserté. Lequel manque de tout, sauf de grandeur. Invisible (quoique réel), le Fuji embrumé domine deux châteaux visibles (quoique postiches). L'un d'eux doit brûler dans quelques jours et on assure que ce jour-là aucun journaliste ne sera admis sur les lieux.

Pour le moment, le gris du carton-pâte des murs, l'eau rougie d'un abreuvoir, le mélange de plastique et de sciure qui donne un air de bronze aux gonds des portes monumentales, tout ce rêve éveillé (et mouillé), hérissé de flèches et s'ouvrant sur le vide, n'est pas plus irréel que le « vrai » paysage. Touffes désolées d'herbe jaunie et striures de neige éclatent sourdement sur le sol de lave. Volcaniques, de noirs gravillons crissent. Indélébile, le rouge d'un sang factice éclabousse encore une tour de guêt. Seule apparence de vie (vite démentie) : les mannequins disloqués des cadavres des soldats (on meurt beaucoup dans *Ran*), gisant par petits tas, chacun avec un rictus à lui, tous archi-morts, abandonnés à la pluie et à nos regards imprévus.

Ce jour-là, outre la pluie, l'ennemi principal avait été la neige (combattue à grands coups de sel). Les jours sui-

vants, il y eut le vent, la brume et encore la pluie. Le Fuji s'éloignait et avec lui tout espoir de voir Kurosawa. Restait le désir de comprendre deux ou trois choses du Japon actuel à travers quelques questions simples, toujours les mêmes. A savoir : pourquoi les Japonais sont-ils si peu fiers de compter parmi eux un cinéaste de renommée internationale ? Pourquoi Kurosawa les agace-t-il à ce point ? Pourquoi est-ce un producteur français – Serge Silberman – qui est en passe de leur prouver que ce *Ran*, dont ils ne voulaient pas vraiment, était possible ? Comment Silberman et Kurosawa (près d'un siècle et demi à eux deux) ont eu assez d'énergie pour *extorquer* ce film à une industrie cinématographique japonaise qui ne croit plus à grand-chose ?

La réponse passe par « Tak ». C'est bien parce qu'il désespère de cette industrie que Takashi Ohashi, directeur de production de *Ran* et « Tak » pour ses amis, s'est mis dans la pire position qui soit, celle de go-between entre Silberman et les co-producteurs japonais (Toho, Nippon Herald et Télévision Fuji). Bien que « *très chagriné par cette situation* », Ohashi tient bon. Car comment faire autrement ? « *Ici, au Japon, il n'y a plus de producteurs, il n'y a que des exécutants qui travaillent pour la compagnie. Tout le monde a été nivelé. C'est pourquoi j'ai quitté le pays* », explique Ohashi. Mais lorsqu'il revient, engagé pour ce film atypique qu'est *Ran*, c'est pour se retrouver dans une situation fausse : pour les Japonais « l'espion de Silberman » et pour celui-ci, l'interlocuteur japonais de tous les instants, infatigable et dévoué.

Pour les Japonais non plus, la situation n'est pas simple : elle est même humiliante. Cette absence de producteurs, « *c'est notre honte* », continue Ohashi. Honte et peur. Honte de perdre la face, peur de perdre des marchés. « *Si vous* (Français) *venez produire ici avec votre propre argent, en pro-*

fitant de notre manque de syndicats, nous perdons des marchés et nous sommes dans une situation vulnérable (in a rather naked position). » Autrement dit : nous n'avons d'autre choix que d'être « bonne poire ». D'autant que « *les grands studios perdent de l'argent, alors ils veulent se maintenir, sans plus. Sans avoir le courage de payer ce qu'il faut pour un bon script ou un bon réalisateur. Tout le monde est sous-payé, alors tout le monde bâcle* ».

Il est vrai que la Toho, compagnie pour laquelle Kurosawa a fait la plupart de ses grands films, s'est contentée de donner de l'argent. Sur le film même, elle est absente. Cette production évaluée à onze millions et demi de dollars (beaucoup plus, si elle avait été tournée selon les normes françaises ou américaines) ne repose que sur quelques personnes : Kurosawa et son « team » (décorateur, costumière), « Non-chan », Silberman, Ohashi. Les autres suivent et travaillent dur, à l'aveuglette. Sans Silberman, le tournage de *Ran* n'aurait plus connu de limites (on évoque avec une horreur rétrospective le spectre du tournage-fleuve de *Kagemusha*). Car Kurosawa, conclut quand même Ohashi, « *se croit toujours sous le grand parapluie de la Toho. Il se croit seul. Il est trop vieux pour changer* ».

Il y a donc toutes ces raisons qui tiennent au (sale) état du cinéma japonais et à la mauvaise conscience (vague) de la profession. Mais il y a aussi la personnalité de Kurosawa. « *Il se croit seul* », dit Ohashi. Mais il est seul (a-t-on envie de dire). « *Là où il y a dix cuisiniers, il n'y a plus rien de bon à manger* », confiait-il déjà à Sadoul en 1965. Seul à ne pas renoncer à l'artisanat à un moment où l'artisanat, au Japon comme ailleurs, est devenu un luxe. Seul à croire à la force de l'exemple (il est persuadé que *Ran* redonnera le goût de la belle ouvrage à ceux qui l'ont perdu). Seul à régner, fût-ce à la façon d'un Lear.

Parler de Kurosawa à un Japonais cultivé moyen, c'est

s'entendre invariablement dire que ses films étaient mieux, « *avant* ». Peut-être. Mais si l'on insiste, on découvre que même pour *Rashômon* la critique japonaise fut déjà toute tiède. Or, c'est *Rashômon*, couronné à Venise en 1950, qui « lança » le cinéma japonais à l'étranger. Mais justement, affirme Hiroshi Iwasaki – professeur de français à Tokyo et fils du grand critique de gauche Akira Iwasaki – cela fait partie des « *particularités de l'histoire japonaise* ». En gros, le Japon a toujours pensé que « *les bonnes choses venaient de l'Ouest* ». De Chine, puis d'Europe, puis d'Amérique. Mais le Japon était loin de prévoir qu'à l'ouest de l'Ouest, il y a l'Est, donc le Japon. Et que des « choses japonaises » reviendraient en boomerang dans leur archipel d'origine, bizarrement aimées par l'Occident et acculant les Japonais à cette épreuve : *accepter de se voir à travers le regard de l'autre.*

Pire : depuis 1970 (depuis *Dodeskaden*, son film le plus beau, son film-suicide), Kurosawa s'est désolidarisé de son temps et a boudé le Japon moderne. Il est revenu aux petits soldats de plomb de son enfance (fils de samouraï pauvre, élevé à la dure, « à la féodale »). Si bien que même l'admiration qu'on dit lui porter est gênée. C'est un maître, certes, avoue Hiroshi Iwasaki, « *mais pour être tout à fait franc, je n'aime pas la façon dont ses films peuvent toucher* (réveiller?) *en moi une fibre qu'il faut bien appeler "féodale"* ».

Si bien que Kurosawa, perçu après la guerre comme un humanitaire de gauche, est insensiblement repoussé « à droite ». On rappelle l'opportunisme politique de ses débuts, son moralisme hautain (« *Ce que je crains le plus, c'est que les jeunes ne connaissent ni nos joies, ni nos peines et se mettent à travailler seulement pour gagner leur vie* »), et ses façons d'« Empereur ». N'a-t-il pas, en 1981, refusé le prix de la Nihon Academy-sho dont il trouvait les orientations trop commerciales? N'a-t-il pas déclaré (toujours à Sadoul)

que « *pour faire du bon saké, il faut compter au moins trois ans de vieillissement au tonneau. Or, nos producteurs de films vendent leur saké au bout de trois mois. Comment voulez-vous qu'il soit buvable ?* »

D'où une guéguerre. Après la Palme d'or de *Kagemusha* à Cannes, le numéro d'octobre 1980 du *Japon Quarterly* argumente aigrement. « Les critiques français, lit-on, n'ont applaudi à ce film que parce qu'ils ne comprennent que vaguement les Japonais. (...) Les Français nous voient probablement comme "les Japonais incompréhensibles" ou "les Japonais illogiques". » Autrement dit : nous seuls comprenons ce film (que nous n'aimons pas) et vous seuls l'aimez (qui ne comprenez rien).

Et pourtant, Kurosawa tourne *Ran*, ce mot de trois lettres qui signifie « chaos ». Et le tournage n'a rien de chaotique. Cinq jours après leur première incursion dans le décor vide, les journalistes reprennent le mini-bus et le chemin du Fuji. Frigorifiés certes, mais ils auront vu – de leurs yeux vu – tourner les scènes qu'ils n'auraient pas dû voir. Sur le fond d'un château embrasé, le héros devient fou devant une carapace vivante de soldats hébétés. Du Kurosawa au carré.

En deux heures de répétition et sous l'œil de quatre caméras, il eut raison des plans 108, 110, 112 et 114 et sans doute 115 d'un script archiprécis (voilà des années que Kurosawa a tous les plans de *Ran* en tête). Une seule prise.

Il s'agit d'un moment-clé du film. Résumons donc. Hidetora Ichimonji, seigneur de la guerre du XVIe siècle japonais, et équivalent local du roi Lear, a cru bon de se dessaisir de son pouvoir au profit de deux fils (Taro et Jiro, en lieu et place des shakespeariennes Goneril et Regane) qui le trahiront sans vergogne ni pitié. Seul, celui qui aime son père (Saburo, nipponne Cordelia) sera renié. D'un château l'autre, Hidetora prend conscience de son erreur,

mais lorsqu'il arrive avec sa suite au « troisième château », celui de Saburo alors absent, il est trop tard : les deux autres fils l'ont investi et vont y mettre le feu, Taro est tué dans la bataille, Jiro hérite de tout le pouvoir (et de la veuve de Taro, la terrifiante Kaede) et Hidetora devient fou. C'est gâteux qu'à partir de ce moment il erre dans la fiction, suivi de son bouffon, le fidèle Kyoami (joué par Peter, l'un des travestis les plus célèbres de Tokyo). Il ne retrouvera son « bon » fils et la raison qu'au plan 177 (très émouvant sur le papier, bouleversant à l'écran), mais les deux mourront au plan 182.

Pour le moment, Hidetora doit sortir du château enfumé, en descendre – hagard – les marches et passer au milieu des soldats. Ceux-ci doivent frémir dans un grand cliquetis d'armes et de rugissements mal retenus, puis s'écarter devant le vieil homme. A gauche, ceux qui portent des oriflammes jaunes ; à droite les rouges. Hidetora dévale la pente noire (la lave, toujours), sort de la cour du château et quitte le plan, en contrebas à gauche. Tel est le jeu de scène, vite répété, vite tourné sous le regard des pompiers prêts à éteindre le brasier (le film a été assuré pour 400 000 dollars) et des journalistes médusés.

Ils forment un bloc gourd autour d'un petit brasero. En anorak, l'équipe ne ménage pas sa peine mais économise ses forces. Tout va vite. Hidetora (Tatsuya Nakadai, qui jouait déjà le rôle principal dans *Kagemusha*) lutte contre le froid. Son maquillage est un masque fait de rides, de cheveux blancs et d'yeux rougis. Ses pieds et ses jambes nus sortent marbrés d'un kimono blanc défait. Gênant et terrifié, il est un fou calme au visage penché. Au milieu de tout et de tous, haut-parleur en mains, reconnaissable à sa haute taille et à ses lunettes noires, Kurosawa dirige. Casquette délavée, pantalon de velours bleu, anorak clair, l'air d'un vieil enfant joueur, vulnérable et entêté.

Manu militari, la scène prend forme à la façon d'un dessin qui s'enrichit peu à peu de ses détails. Le château ne brûlera qu'une fois (il est bourré d'explosifs), la première prise *sera* donc la bonne. Hidetora répète, un peu grimaçant, devant les soldats. Les flèches enflammées sont prêtes à être tirées vers le faux bois du château. Quelques mannequins-cadavres parsèment l'arrière-plan lunaire de l'indiscernable Fuji. Les maquilleurs campent dans le hors-champ immédiat. Tout est en place, sauf le vent. Or le scénario est formel : « *A partir de ce moment, le rouleau terrifiant de l'enfer dépeint la chute du château.* » Il faut donc une tempête pour que flottent les oriflammes.

On installe d'abord un drôle de gros ventilo, échappé à une SF fauchée. On le pose en douceur, face aux soldats. D'un essai (bruyant et enfumant) il ressort qu'à l'exception de quelques soldats malchanceux, littéralement fly-toxés par la machine pétaradante, le gros de la troupe échappe au faux vent. Une grue jaune du plus bel effet fait alors son entrée et soulève le ventilo qu'un groupe de machinos fera osciller de gauche à droite pour qu'il crache son vent démocratiquement sur les jaunes et les rouges. Plus bas, un autre ventilo (bleu, plus « design ») fait raccord avec le premier et sera dirigé vers le seul Hidetora. La question du vent étant astucieusement réglée, il ne reste qu'à tourner. Hidetora sort d'une épaisse fumée grise, fend la soldatesque et titube off : son jeu est plus sobre. Le feu se déclare au château dont, très vite, la partie supérieure flambe. Derrière : le fond sans lumière d'un ciel gris. La prise est bonne. Sur le plateau, c'est l'euphorie.

Silberman en profite pour pousser les journalistes vers Kurosawa, hilare, une tasse de thé chaud à la main. Les pompiers éteignent le feu, on donne une petite laine à Nakadai, l'équipe exulte comme si elle venait de marquer un but. De leurs cuirasses, les figurants-soldats sortent des

appareils photographiques et posent par groupes devant ce qui reste du château en flammes. Leurs culottes médiévales (en fait, des jeans gris très délavés) ne les protègent pas du froid. Plus tard, lorsqu'ils feront la queue pour leur plateau-repas, on verra bien qu'ils sont transis et que la main qui se tend vers le bol de soupe tremble. On verra aussi qu'ils sont très jeunes – des étudiants – et qu'entre deux gros camions de la régie, ils retrouvent une façon intemporelle de se laisser tomber sur le sol et d'y rester comme si, en tombant, ils avaient oublié leur corps. Kurosawa, ravi, dit bonjour aux journalistes.

9 février 1985

L'affaire Scorsese et la nouvelle vague de foi : sauve qui peut (les images)

C'est un tas de gros symptômes. Dont aucun n'est gai mais aucun n'est indifférent. L'« affaire » qui se noue autour du projet de Martin Scorsese fait d'ores et déjà plusieurs victimes.
La première est peut-être la « politique américaine » de Jack Lang en matière de cinéma. Sans doute désireux de montrer qu'il n'avait rien contre le bon cinéma américain, il a promis d'aider Scorsese, effectivement un grand cinéaste, un auteur, un marginal. C'est tout à son honneur.
Manque de chance, il le fait à un moment où le débat n'est plus « esthétique », pas même « économique », mais politicardo-religieux. Sa politique de mécénat cinéphilique international passe donc inaperçue. Et même, d'ici qu'on se plaigne que les deniers chrétiens et français servent à financer des films ni chrétiens ni français, il n'y a qu'un pas qu'il faut souhaiter ne pas voir franchi.

La seconde conséquence est l'impossibilité où se sont trouvées les autorités religieuses d'ignorer cette « croisade du blasphème » qu'elles ne voulaient pas forcément. Pourtant, entre le moment où des chrétiens choqués ont inondé Lang d'une littérature pathétique et menaçante et celui où les plus hauts personnages de l'État et de l'Église se sont trouvés impliqués, il s'est passé très peu de temps. Peur d'être débordés par une éventuelle vague anti-balsphème d'un côté, peur de mécontenter cette vague puisque cette vague vote, elle aussi.

Mais ces retombées-là, au fond, sont anodines. L'affaire Scorsese (mais déjà l'affaire Je vous salue Marie*), avec sa bêtise brutale, force à jeter un coup d'œil rétrospectif sur la période dont elle marque la fin. Et ce coup d'œil embrasse, est-il besoin de le dire, un paysage où artistes et croyants furent nécessairement face à face, mais toujours décalés.*

Lorsqu'en 1968, Pasolini remportait le prix de l'Office catholique pour Théorème, *il se trouvait bien quelques bigots pour en être outrés. Mais le sujet du film n'était pas religieux, c'était l'approche pasolinienne qui l'était. L'Église ne gérait pas les Écritures mais en trouvait l'esprit dans des films qui, en toute bonne foi, faisaient de la foi leur problème. Même Buñuel, le plus définitivement athée des croyants, ne choquait pas quand, dans* La Voie lactée, *son Christ capricieux ne guérissait qu'un aveugle sur deux.*

C'est que le souci religieux n'allait pas alors (chez les cinéastes aussi) sans référence à l'engagement social, tiers-mondiste et même marxiste. Il suffit que le marxisme ne joue plus son rôle de dogmatisme de remplacement et de mini-Écritures pour que la religion reprenne ses billes, redécouvre la lettre et se moque de l'esprit. Autrement dit, elle redevient dogmatique. Donc politique.

L'ironie, c'est que l'« affaire » touche un cinéaste, ex-séminariste, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est littéralement crucifié par une problématique religieuse. Ce n'est donc pas la rituelle empoignade entre croyants et incroyants qui

reprend sous nos yeux et nous sommes bien loin de l'époque où un ministre imbécile interdisait La Religieuse *de Rivette, tirée d'un texte réellement anticlérical de Diderot. C'est plutôt un épisode nouveau dans une vieille guerre interne, mettant aux prises des croyants (artistes ou pas) : d'un côté des provocateurs de la foi et de l'autre une piétaille bien-pensante et apeurée, archi-manipulable.*

L'ironie, c'est que les critiques de cinéma savaient depuis longtemps qu'il y avait – de toute façon – la Vierge Marie au cœur des films de Godard comme il y avait le Christ au cœur de ceux de Scorsese. La logique, c'était qu'à un certain moment – aujourd'hui et pas par hasard – ils oseraient traiter directement de Marie et de Jésus, au risque même de passer pour un peu « sulpiciens » aux yeux de certains de leurs admirateurs d'antan (il était assez facile de discerner la Passion du Christ chez le héros de Taxi Driver *ou celui de* Raging Bull).

Manque de chance, il le fait au moment où une partie, même nulle, de son public naturel estime qu'elle n'a plus besoin d'image du Christ, puisque les pieuses lui suffisent. Double dérive qui fait qu'au bout du compte – quand même –, l'artiste – et c'est heureux – se retrouve en décalage.

Le retour des grenouilles de bénitier, c'est une chose. Dangereuse et moite. Le retour de la lettre, c'est est une autre, plus grave. Si la lettre fait loi, il n'y a plus besoin de s'interroger sur l'esprit (et s'interroger, c'est difficile). Cela s'appelle le dogmatisme. Et l'une de ses retombées est l'intolérance. Crasse, dans le cas présent.

PS. Au cas où la lettre ferait loi en tout et partout, on peut désigner à la croisade antiblasphème une cible dont elle n'a pas encore pris conscience, c'est cette publicité pour les pâtes Panzani où un curé dialogue directement avec Dieu. A quand la croisade anti-Don Patino ?

8 mars 1985

Les Rois du gag

Claude Zidi

Ou Le Paradoxe du comédien *revu par Claude Zidi. Film ambitieux,* Les Rois du gag *marque les limites de l'art zidien.*

Qui peut le plus peut le moins. Qui peut faire rire peut donc *a priori* faire dans le sérieux. Faire rire, tout le monde l'admet, est plus difficile que faire pleurer. Les clowns savent quelque chose qu'ignorent les tragédiens et la tarte à la crème touche plus profond que les larmes du mélo. Air connu (devenu lui-même une tarte à la crème). Il n'empêche qu'il n'est guère de pitre – même génial – qui, las soudain de son statut pitral, n'ait été tenté d'administrer, à lui et aux autres, la preuve de ce qui pourtant, en principe, ne faisait aucun doute : qu'il est capable *aussi* de ne pas faire rire, d'émouvoir et, qui sait, de donner à penser. C'est ce paradoxe que Molière résume dans *La Critique de l'École des femmes* avec cette petite phrase devenue un gimmick : « *C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens.* »

La guerre entre pitres géniaux et intellos pimbêches (sous les traits successifs du pédant, du précieux, du snob et du bien-pensant cultureux) se poursuit depuis des siècles et ne prouve jamais rien. Immémoriale, elle ne fait que des dupes. D'un côté, le comique passé aux rôles sérieux (comme on dit « passé à l'ennemi ») devient facilement trop sérieux, mièvre et moralisant. Une aigreur lui vient, après coup. Le mépris dans lequel il a été tenu par ceux qu'il a dû feindre de mépriser (et qui feignent aujourd'hui de l'accepter) l'étouffe. Il veut trop belle l'âme qu'on lui

avait contestée. De l'autre, le public des « honnêtes gens » qui récupère enfin le comique « humanisé » n'en devient pas comique pour autant. Il y a même chez lui un lâche soulagement devant cette « machine de guerre » (qu'est tout grand comique) muée en « composition » qui, même impeccable, ne surprend personne vraiment.

Quelle fatigue, donc, de voir la critique et le public « découvrir » la face sérieuse des comiques ! Jerry Lewis chez Scorsese, Bourvil chez Melville, Coluche chez Berri, Serrault chez Miller, Woody chez Allen et Charlot chez Chaplin. Au fond (mais *vraiment* au fond), c'est comme si l'appartenance du comique à l'espèce humaine, loin d'être évidente, devait se prouver et que ce « passage obligé par le sérieux » était cette preuve. Ce passage est une castration et le spectacle d'une castration n'est pas de ceux qu'on aime manquer – surtout chez les honnêtes gens.

Ce préambule (qui n'est pas comique) n'est pas inutile. Car si l'on en juge par le scénario des *Rois du gag*, c'est à peu près le sujet du dernier film de Claude Zidi. Un grand sujet, un sujet universel et presque un « film d'auteur ». Nul doute qu'avec ce film, Zidi césarisé et son dialoguiste Didier Kaminka, aient voulu mettre la barre un peu plus haut et oser cette chose périlleuse : un film comique qui réfléchit sur le comique. Nul doute qu'après dix ans de succès populaires et un premier succès critique et mérité (pour *Les Ripoux*), Zidi ait eu envie de dire « je », de commencer à régler des comptes et à livrer des clés, bref à se saisir à son tour de la phrase-témoin : « *C'est une étrange entreprise*, etc. »

Au début des *Rois du gag*, il y a plutôt Paul (Gérard Jugnot) et François (Thierry Lhermitte) en laborieux tandem de gagmen sympa que les hasards d'un scénario échevelé font engager par un célèbre comique de télévision riche, connu mais un peu à court d'idées : Gaëtan (pro-

téiforme Michel Serrault). Vers la fin, il y a plutôt Gaëtan qui, las de son statut télépitral, cède soudain à un vieux chant de sirène-serpent de mer : être un acteur sérieux dans un film hyper-sérieux (un film d'Art, carrément) et entrer ainsi dans l'histoire du septième art. Il cède aussi à sa femme, l'intello-snobe-bourgeoise Jacqueline (Macha Méril) qui se refuse à lui tant qu'il continuera à faire le clown à la télé. Gaëtan se fourvoie donc dans le tournage d'une chose mégalo et pompeuse, mise en scène par un « maestro » libidineux-gras du nom de Welleson (Michel Serrault, protéiforme). C'est un désastre et Gaëtan, viré du plateau, se suiciderait bien si ses deux gagmen, pas rancuniers bien que plaqués, ne le convainquaient (sans peine) de revenir à ce qu'il sait faire : le clown.

Ce résumé (qui n'est pas inutile) n'est pas drôle. Le film non plus, hélas. Pour son premier « grand sujet », tel le perchiste qui vient de mordre, Zidi passe nettement en-dessous de la barre, mésestime son sujet et surestime ses dons de funambule négateur. Ce qui est asphyxiant dans *Les Rois du gag*, ce n'est pas que les gags soient trop nombreux, c'est qu'à eux tous ils ne créent aucun rythme. Si un gag, c'est une situation qui n'est drôle que si elle est vue à partir d'un certain rythme (une sorte d'anamorphose des corps dans le temps), un millier de gags ne sont drôles qu'à partir d'un méga-rythme, efficace et secret. Il y faut un génie (comme Tati) ou un corps (comme celui du Peter Sellers des *Panthères roses*) qui soit le lieu commun de tous les gags, leur métronome.

Ce qui est décourageant, ce n'est pas que la majorité des gags soient triviaux, faciles ou vulgaires. Le contraire d'un gag vulgaire, ce n'est pas un gag distingué (un gag distingué, ça n'existe pas), c'est un gag poétique. Dans les *Rois du gag*, si l'on excepte celui, très pur, de la baguette de pain, du chien et de l'ascenseur (et, bien qu'un peu

court, celui de la bande de motards), il faut dire que Zidi est singulièrement peu inspiré. Sur mille gags, statistiquement, il devrait y en avoir dix de spontanément poétiques : ils n'y sont pas. Enfin, ce qui est toujours casse-cou dans un film, c'est le fameux « second degré ». A partir du moment où Zidi met sur le même plan les gags qui arrivent à son tandem de gagmen et ceux qu'ils sortent de leur imagination, à peine ébauchés, il se produit un court-circuit bien connu : la banalisation réciproque du réel et de l'imaginaire (seul, semble-t-il, Buñuel a su triompher de cet obstacle). Ainsi, la scène du restaurant, où les trois acteurs finissent par faire tous les rôles, au lieu d'être troublante, est confuse. Faut-il filmer médiocrement les gags inventés par deux personnages de gagmen médiocres ? C'est l'éternel problème du « moins par moins » qui, au cinéma, ne fait pas forcément « plus ».

Toutes ces raisons (manque de rythme, inaptitude à la poésie, mauvaise gestion du film dans le film) sont, au fond, banales. Mais puisque nous avons mis, nous aussi, la barre du sujet assez haut (voir notre prologue, *supra*), fouillons plus profond les raisons de l'échec zidien. Il y a deux films dans ces *Rois du gag*. L'un porte sur le gag (et les gagmen) et l'autre porte sur le comique (et les comédiens). C'est le second qui est raté, c'est le passage du premier au second qui est mal pensé. Tant qu'il s'agit de François et de Paul (débarrassés de Vincent et des autres), de leur dur labeur d'esclaves de la recherche du gag, de leur vie hallucinée par tout ce qui, à tout moment, pourrait faire gag, le film n'est pas mauvais et touche plutôt juste (Jugnot et Lhermitte sont une bonne idée de tandem). Dès qu'il s'agit du sujet sérieux – celui de l'acteur comique qui, justement, se prend au sérieux – la caricature et la paresse l'emportent et la leçon ne convainc guère (moins que dans *The Bandwagon* de Minnelli ou de nom-

breuses comédies musicales qui traitent du même sujet). On a perdu le premier sujet au profit d'un second dont on s'est hâtivement débarrassé. Car Welleson est un imposteur, son film a tout l'air inexpiable de navetude, son entourage cinéphilico-mondain puant et Jacqueline, la femme de Gaëtan, la conne rêvée pour alimenter un peu de misogynie anti-intellectuelle. Mais si Welleson avait été Welles?

Le film s'intitule *Les Rois du gag* et non pas *Les Rois du rire*. Tout est là. Grâce au film de Zidi, nous comprenons soudain à quel point ce n'est pas la même chose. Certes, il n'est pas de comique sans gags (et vice-versa) mais gagmen et comédiens n'ont pas la même logique. L'acteur comique a un corps, ce corps a un destin et ce destin est pathétique. Le gagman a un métier, ce métier à ses servitudes et ces servitudes sont modestes. Un gagman ne peut pas se prendre au sérieux, il n'y a pas de face cachée à son art. Regardez les, les *purs* gagmen, les plus grands (Tati, Keaton), ils mettent beaucoup de sérieux dans leur travail mais ils ne deviennent jamais sérieux. « *Si riche qu'il soit, l'imaginaire des comiques n'aura été qu'un détour au bout duquel nous attend, enrichie mais toujours aussi indomptée, l'irremplaçable magie du réel brut* », rappelle justement Petr Kral dans *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, son excellent livre paru chez Stock. Le gag est comique d'un côté, scientifique de l'autre : c'est une velleité du système nerveux, une perception éphémère, quelque chose d'inhumain au cœur des choses humaines. D'inhumain et de froid. Le gag peut être poétique, jamais sentimental. Zidi, fondamentalement, est un gagman, pas l'un des plus grands (il lui manque peut-être d'être acteur) mais à coup sûr l'un des plus efficaces du cinéma français actuel (un Oury plus moderne). Sur les états d'âme et les paradoxes du comédien, il porte nécessairement un regard un peu court.

11 mars 1985

Staline

Jean Aurel

Aurel n'aime pas Staline. Nous non plus. Mais il a une drôle de façon de vouloir en finir une fois pour toutes avec Djougachvili.

Je suppose qu'en produisant ce film qu'a monté Jean Aurel, Gérard Lébovici eut deux motivations. L'une, d'en finir avec Staline. L'autre, d'en finir par avance avec tous les films, passés et à venir, « sur » Staline. Je suppose aussi que des deux motivations, la seconde a été la plus forte et que derrière l'autopsie du « plus grand criminel de l'Histoire », il faut deviner celle de tous ceux – ex-staliniens devenus anti-staliniens – qui, depuis des décennies avaient cru œuvrer à cette autopsie. Dans ce précis de décomposition, c'est Staline – et lui seul – qui occupe l'écran, c'est son cadavre, passé du mausolée aux poubelles, qui compte et non les vers innombrables qui, nourris de lui, l'ont renié publiquement ou l'ont continué en douce. C'est un objet pur qui est livré à l'étude et à la colère : Staline sans stalinisme ni staliniens, *enfin seul!* C'est avec le fauve qu'on veut en finir, pas avec son demi-siècle de victimes mi-consentantes, mi-repenties. Elles sont, c'est clair, moins intéressantes que lui.

Si « en finir avec » est toujours un drôle de projet, « en finir avec Staline » est plus facile aujourd'hui qu'à l'époque de Staline. Non seulement, nous savons des choses mais nous n'ignorons plus que nous les savons (et qu'un Boris Souvarine – héroïquement seul – les avait écrites dès 1935). Le dossier Staline est non seulement accablant (le mot est

faible), il est chaque jour plus complet. En 1985, il est possible d'utiliser la bande-son d'un film pour donner lecture de l'acte d'accusation. Personne ne viendra au secours du petit père des peuples. Nous sommes tous tétanisés par le sujet, livrés au discours sous vide du savoir absolu.

Mais « en finir avec tout film (ou tout discours) sur Staline », c'est autre chose. Jusqu'à aujourd'hui – jusqu'à ce film – le nom de Staline s'accompagnait toujours d'un mot en « -ion », en « -ien » ou en « -isme ». Entre Staline, le monde qui l'avait produit et celui qu'il laissa, endommagé, à sa mort, il y avait de la place pour un « et ». Staline *et* la Révolution russe (trahie), *et* Lénine (trahi, lui aussi), *et* le marxisme (dévoyé). Staline *et* le peuple russe (massacré, remis en esclavage), *et* les staliniens (dupeurs et dupes), *et* le stalinisme (l'hypothèse totalitaire). Staline *et* sa propre psycho-pathologie (paranoïa), etc.

Le Staline d'Aurel est sans « et ». Il n'y a rien à ajouter, rien à interpréter. Rien qu'un grand prédateur avec sa logique de prédateur (et ses « yeux de miel » chantés par Éluard) et, de part et d'autre d'une carte de géographie, ses coups de poker contre un autre, du même acabit, prénommé Adolf. A la trappe donc, tous les débats rituels sur le stalinisme (causes, nature et bilan du « phénomène »), enfants du remords et de la mauvaise conscience. Même les ruses de la dialectique ont quelque chose d'éventé. Une nation de « camarades » qui se pâme pour un super-tyran? L'émancipation des consciences qui produit l'obscurantisme volontaire? Le rêve d'un « homme nouveau » qui accouche de la réalité d'un nouvel esclavage? Cela ne nous choque plus, cela est peut-être normal. C'est pourquoi ce *Staline*-là marque une date. Moins parce qu'il s'y trouve (sans doute) des éléments historiques nouveaux que parce qu'il s'agit du premier film sur « la question de Staline » où n'entre aucune part de *deuil*.

Lorsqu'en 1964, Bertrand Blier réalisait *Hitler connais pas*, il découvrait (avec inquiétude) que la jeune génération d'alors avait du Führer une idée plus que vague. Je soupçonne plutôt les auteurs de destiner leur film – du moins imaginairement – *d'abord* aux « générations futures » qui commencent avec les jeunes d'aujourd'hui (ceux qui pourraient dire « Staline connais pas »), de tabler sur cette ignorance pour proposer non pas « leur » film, mais *le* film sur Staline. Qu'à travers ce film, les générations futures héritent de cette indépassable « leçon d'histoire » mais qu'elles n'héritent pas – en plus – de cinquante ans d'états d'âme et de mensonges pieux sur le stalinisme. J'imagine, à la limite, que la *forme film* était, dans l'esprit de Lébovici, un pis-aller, encore trop lié à la séduction et au spectacle. Idéalement, le film devrait être placé dans un satellite et ce satellite sur orbite (comme les Chinois avaient fait pour la chanson « L'Orient rouge ») autour de la Terre. Ainsi, la vérité éternelle sur Staline serait éternellement rappelée à l'oublieuse espèce humaine. En boucle.

Que se passe-t-il lorsque la vérité (ne serait-ce que celle des faits) est « traitée » comme s'il s'agissait d'une propagande? C'est une question qui ne laissait sans doute pas indifférent l'éditeur de Champ libre. Et s'il y a quelque chose de pénible dans ce *Staline*, c'est la façon dont l'image est toujours soumise au discours. Soumise *par principe*. Le montage de documents est un genre (Aurel est un spécialiste. *La Bataille de France* en 1963, *14-18* en 1964) où la paresse consiste à croire (et à faire croire) qu'une image peut dire la vérité et où le travail (citons Marker, Godard, Syberberg, Cozarinsky) consiste à restituer patiemment *le fond* de vérité qu'il y a, malgré tout, dans l'image. Aurel et Lébovici, eux, sont plus radicaux : l'image n'a aucun rapport avec la vérité, il n'est de vérité que du discours et de discours vrai que celui qui fonctionne en boucle.

C'est pourquoi le mot « détournement » est faible pour désigner l'utilisation qu'ils font, par exemple, d'Eisenstein. Que des plans d'*Octobre* ou de *La Ligne générale* soient utilisés pour soutenir les idées inverses de celles qu'ils soutenaient chez Eisenstein, c'est après tout une contre-propagande acceptable. Mais qu'on ne prenne pas la peine de le dire (jamais dans *Staline* le son ne désigne l'image) et c'est le détournement lui-même qui est détourné. S'agit-il d'une manipulation ? Oui, mais là encore le mot est faible. Car on ne manipule que des images qu'on estime dotées d'une efficacité propre, efficacité que l'on veut récupérer à son profit. Dans *Staline*, on sent bien qu'il ne s'agit pas de cela. Si Aurel et Lébovici utilisent indifféremment (et souvent comme bouche-trous) des images d'archives avec le vrai Staline et des scènes de fiction où c'est l'acteur-sosie Gelovani qui joue le rôle de Staline (comme dans la célèbre *Chute de Berlin* de Tchiaourelli), et s'ils le font sans le dire, ce n'est pas pour provoquer le rire ou le trouble, c'est parce que l'utilisation de ces images est réellement *indifférente*.

Un montage de documents consacré à un grand prédateur et à un peuple massacré (le russe) qui traite les documents comme de la « chair à images », cela n'est pas surprenant, au fond. Dans un film, ce qu'on appelle la « forme » n'est le plus souvent que le *mime* du sujet. De même, le son. Si seul le discours est vrai (pas le discours du film mais le film comme discours), toutes les paroles particulières des acteurs de l'Histoire devront être, par principe, disqualifiées. La voix française qui double les images muettes de Lénine et de Staline orateurs sera, bien sûr, une caricature coassante, une sorte de Canal + sans décodeur. Et même le commentaire du film, celui qui dit le vrai, sera funèbre et mal dit, vertueusement étranglé de colère. Nous sommes loin de toutes ces voix-*off*

du cinéma moderne, ces voix brisées de ceux qui ne pavoisaient pas trop d'avoir à « dire la vérité » (de *Nuit et brouillard* de Resnais à *Ici et ailleurs* de Godard, en passant par le *Hitler* de Syberberg et par *In girum imus nocte et consumimur igni* de Guy Debord). Il est vrai que ces voix étaient endeuillées, que le deuil a été au cœur de l'art moderne et que l'art moderne, c'est fini.

Il y a comme une haine du cinéma au cœur de ce film, une satisfaction rageuse à traiter l'image et le son « par l'indifférence », à la baisse, comme s'ils gênaient la pureté du discours sans jamais pouvoir l'enrichir. C'est peut-être là – et seulement là – que les auteurs se désolidarisent vraiment de Staline, de ce tyran typique du moment où les tyrans aimaient le cinéma et savaient en faire jouer la séduction à leur profit (Staline protégeant Eisenstein, etc.). Comme s'ils pressentaient qu'en cette fin de siècle, propagande et contre-propagande ne passeraient plus par le cinéma et que le dogmatisme – ce goût des vérités sans chemin pour y mener et des discours flottants en boucle dans l'éther – devra s'y prendre autrement pour infiltrer les consciences.

13 mars 1985

Godard et la tarte à la crème de la conférence de presse (Cannes 1985)

« L'Église, lorsqu'elle réussit à s'exprimer dans son ensemble par l'intermédiaire du pape, n'enseigne pas d'erreurs en ce qui concerne la foi. »

Ce n'est pas Flannery O'Connor qui parle (elle s'est contentée de l'écrire), c'est Jean-Luc Godard qui la cite de mémoire.

C'est après avoir lu cette phrase, dit-il, qu'il a proposé de retirer Je vous salue Marie *des salles italiennes où il faisait scandale. Pape moindre que celui du Vatican, Godard n'est pas un anti-pape ou un hérétique pour autant. Il respecte davantage ceux qui vivent avec une certaine image (fût-elle bigote et nulle) de la Vierge que ceux qui se font une certaine idée (fût-elle admirative ou « pieuse ») de Godard artiste. Air connu.*

Mais cette phrase (« L'Église, lorsqu'elle réussit... »*), il fallait que l'assistance l'entende. Dans tous les sens, mais d'abord littéralement. Cette phrase et bien d'autres encore. Il fallait suspendre, le temps d'une conférence de presse, le travail de banalisation et de sape des media en transformant les professionnels de la communication en partenaires pour une* « leçon de mots ». *Venant après cette* « leçon de choses » *qu'est* Détective, *elle ne manqua ni de gaîté ni de panache. Pris entre la frénésie du meneur de jeu et le masque mortuaire de ses acteurs sonnés, stimulé par une tarte à la crème tout juste reçue et par l'accablante prévisibilité des questions de la salle, Jean-Luc Godard a réussi à affoler tous les mots pour que* certains *d'entre eux aient une chance d'être entendus. Il a mis le calembour au service de la vérité. Et vice versa.*

La salle aussi avait son rôle à jouer. Face à Godard, régulièrement, elle redevient plus bête qu'elle n'est (surtout à Cannes). Cette « bêtise » fait partie du jeu, tout comme l'hostilité de principe, la volonté d'en découdre, la rage excédée à l'idée de ne jamais avoir le dernier mot. Comme si, à chaque fois, on remettait la barre très bas pour faire durer le plaisir de voir l'artiste sauter de plus en plus haut. Une conférence de presse de Godard, on s'en sera douté, est un rite « en soi ». L'un des rares qui déride encore les festivaliers usés par la langue de bois du showbiz. Et ce rite n'aurait pas la vie aussi dure si, au fil des ans, tout le monde (détracteurs et groupies confondus) ne s'était mis en tête que Godard, malgré tout, savait deux ou trois choses. Sur eux, sur le cinéma, sur tout.

Ce sont donc ceux-là qui crient qu'ils n'ont été en rien entamés par Détective *qui somment Godard de répondre aux questions les plus périlleusement existentielles.* « Pourquoi ne voulez-vous pas travailler pour le grand public? » « Pourquoi êtes-vous si cultivé, et nous pas? » « Pourquoi est-ce que je n'aime pas vos films? » *Et même, surgies d'on ne sait quel désarroi ontologique :* « Êtes-vous amoureux? » *ou* « Quelle cause défendez-vous, hein? Quelle cause? » *Il est peu de cinéastes auxquels on pose de telles questions. A Godard, oui.*

L'ennui, c'est que les questionneurs tiennent plus à leurs questions qu'aux réponses qui leur sont faites, et qui sont pleines de bon sens, pourtant. La communication ne se boucle pas et le jeu reprend, rituel depuis maintenant un quart de siècle. Comme s'il ne s'était rien passé depuis A bout de souffle, *comme si l'évolution du cinéma (osons le dire : sa maladie) ne changeait pas les questions, comme si Godard n'avait pas dépensé des monceaux, d'encre, de salive et de celluloïd pour répondre inlassablement.*

Pourquoi, ceci étant, le rite fonctionne-t-il si bien? Parce que Godard joue le jeu. Parce qu'il prend au sérieux toutes les questions comme si, faites de mots, elles naissaient « libres et égales entre elles ». *Simplement, il les déplace subrepticement, il les ironise gentiment et même, il leur répond sincèrement. Il a suffisamment réfléchi à son métier pour répondre aussi bien avec des pirouettes qu'avec ce qu'il pense pour de vrai. Comme on dit au tennis, il* « renvoie toutes les balles ». *Avec ou sans effet. Il n'a pas le choix.*

Car qu'y a-t-il derrière la rogne hostile ou l'amusement excédé de la salle? Une demande. Une demande de maîtrise, plus précisément. L'hystérique, a dit un mort célèbre, veut un maître sur qui régner. Si le cinéma était un royaume, Godard serait son fou, celui dont on attend qu'il fasse preuve de maîtrise en disant que le roi est nu, en disant la vérité. Pas parce qu'on aurait « besoin » de la vérité, pas pour la rendre concrète

et pratique, mais parce qu'il faut bien que quelqu'un se dévoue pour la dire (d'une façon imprévisible et drôle) afin d'en tenir quittes les autres.

Godard joue le jeu. Il le joue bien parce que, semi-candide, il fait comme s'il ne comprenait rien à ce rôle de « maître » où tout le monde tient à le mettre. Il a raison, car s'il prenait ce rôle au sérieux, il lui faudrait « répondre de tout » *et, à la façon des messagers porteurs de mauvaises nouvelles, il serait mis en péril. Par un coup superbe de dialectique, Godard assure en apparence le rôle du maître (pour une salle et pour une heure) mais d'un maître qui dirait qu'il ne l'est pas. Ou alors un maître d'école qui dit à sa classe incrédule que* « la vraie vie est ailleurs ».

Là où on lui dit « tu es un artiste – donc différent », *il dit* « je suis un travailleur – donc comme vous ». *Là où on lui prête des intentions, il dit qu'il a fait le film pour les découvrir. Là où on parle liberté de création, il rappelle que ce qui est beau dans le cinéma, c'est qu'on n'est pas libre. Etc.*

Il y a de la politique là-dedans. Les restes humoristiques (de Brecht à Mao) d'une utopie un peu terrible où un peuple de travailleurs préposés aux images, cinéastes et spectateurs confondus, partageraient (face à quel grand Autre ?) la remise en question quotidienne de leurs pratiques. Godard, parce qu'il parle lui-même de ses défauts, de ses limites, de ses servitudes de petit patron-artisan d'images, parce qu'il met tout le monde – et lui avec – dans la grande barque de l'examen de conscience obligatoire et du perfectionnement individuel, troque incognito la place de maître-fou pour celle du pasteur, ou du prêtre.

Mais ce faisant, il exacerbe et reconduit la demande de maîtrise qui lui est adressée. C'est pourquoi, dans un mois dans un an, le rite recommencera, inchangé, avec un public trop bête et un Godard trop à l'aise dans la maïeutique de la conférence de presse. Tout le monde y trouve d'ailleurs son compte. Car si la salle fait mine de se révolter pour se payer le luxe d'être

tétanisée pendant une heure, Godard fait mine d'ignorer qu'il révolte et tétanise pour jouir de son privilège, celui d'un homme seul à qui on reconnaît le droit de rêver à voix haute.

13 mai 1985

No Man's Land

Alain Tanner

Il est de plus en plus délicat de faire tenir, à la frontière franco-suisse, des histoires de paumés calmes et de dérives impossibles.

Je regardais les paysages de *No Man's Land* et je n'étais pas dépaysé. J'avais pied. J'avais vu tout cela dans une vie antérieure scandée par les neuf autres films d'Alain Tanner depuis *Charles mort ou vif* (1969). Je savais même de quoi « tout cela » était fait : de postes frontières avec un côté suisse et un côté français, de vélos lents et de troquets nets, de vaches rêveuses et d'accents traînants, de routes vers la montagne et de chemins qui ne mènent nulle part. Les personnages aussi, je les reconnaissais, les ayant vus changer : ils étaient fêlés et mauvais en 68, puis utopistes planqués, puis babas aigres et en 85 des insatisfaits, sans plus. Constellation d'êtres butés, femmes rancunières et hommes vite blessés, chacun portant ce frêle barda : une *velléité* d'histoire.

Les personnages de *No Man's Land* aimeraient bien « avoir » quelque chose (de l'argent, une histoire) mais la Suisse (et le bout de France qui lui fait face) les réduit à la seule angoisse de persévérer dans leur « être ». Autrement dit : la fiction tourne le dos au décor, il ne se passe plus rien. Alors, les personnages se mettent à deux pour mieux rêver qu'ils en ont une, d'histoire. D'où des couples

inquiets, d'où du sexe franc. Tanner les escorte dans leur entêtement et dans leurs hésitations (fuir ou rester?). Il sait qu'entre France et Suisse, il y a une vallée qui n'est à personne, qui n'est nulle part. Celui qui passe et repasse dans ce *no man's land* se met à avoir une histoire puisqu'il devient passeur. Il « se passe » enfin quelque chose : du temps, des gens sans papiers, des travailleurs immigrés, des billets de banque, des lingots d'or dans des sacs à dos, la nuit. La police laisse faire puis, le jour venu, tue un passeur et disperse les autres. Ce n'est pas une histoire, c'est quand même un fait divers.

Je regardais donc *No Man's Land* avec ce sentiment de choses déjà vues et déjà aimées. Je me préparais à faire mon devoir : évaluer, comparer, proposer au lecteur un ou deux biscuits pour qu'il fasse le voyage du film. Lui dire, par exemple, que cet opus 10 de Tanner est moins inspiré que l'opus 9 *(Dans la ville blanche)* mais plus solide que les opus 7 et 8 *(Messidor, Light Years Away)*. Dire que Tanner, c'est toujours à peu près très bien et décider si cette constance rassure ou agace. Pourtant, un sentiment nouveau, presque inavouable, parasitait mes bonnes résolutions. J'avais l'impression que toutes les choses que, grâce à Tanner et aux autres cinéastes suisses (Reusser, Soutter, Murer), j'avais appris à trouver familières, toute cette ciné-Suisse un peu clean, un peu sinistre, un peu belle, avec ses vaches et ses passeurs, ses lenteurs calculées et ses velléités de fiction, *pouvait* disparaître.

Car Tanner sait encore, par ruse, obtenir de l'argent des deux côtés pour tourner *chez lui* des histoires de passeurs. Il sait éviter les chants de sirènes (enrouées) du « scénario de béton » pour entrelacer patiemment une multitude de petits événements forts qui racontent – de justesse – une histoire. Il a encore le désir d'extorquer un peu d'histoire(s) aux paysages suisses. Mais l'avenir du cinéma suisse

(et, d'une manière générale, de tout cinéma *local*) n'est pas assez radieux pour qu'on ne se pose pas déjà la question fatidique : à quel moment la Suisse ne sera plus du tout un terreau à fiction? A quel moment elle ne sera plus qu'un terrain pour documentaristes? Avec cette question en tête, on a moins envie de « critiquer » Tanner que de lui savoir gré de filmer, encore, des vaches. De vraies vaches qui regardent passer la fiction et que l'on regarde soudain avec une affection décuplée puisqu'il est clair que dans un cinéma réduit aux effets spéciaux et au mythe du polar, la pauvre bête est condamnée à l'espace off. Bref, il y a désormais une dimension *écologique* dans la critique du cinéma.

Comme je trouvais cette idée par trop mélancolique (et un brin démobilisatrice), je m'en ouvris à Tanner lui-même qui passait par Paris pour procéder à la promotion rapide de son film. Je découvris, sans surprise exagérée, que mélancolique, il l'était aussi, trouvant le « paysage suisse » totalement épuisé par un « cinéma suisse » lui-même quasi exténué. Tanner, ce jour-là, parlait en peintre, et un peu en mystique. Son problème, de plus en plus, c'est « la matière cinématographique ». C'est la jouissance à l'idée que « les choses sont là » et qu'elles exigent, en silence, d'être vues, enregistrées, filmées, et c'est l'angoisse à l'idée qu'il n'y a plus de chemin collectif qui mène à elles (c'est cela la fiction, *un chemin collectif*), tout juste des itinéraires individuels et des passages secrets.

Nous sommes loin de l'optimisme un peu forcé de *Jonas* (1976), ce film que Tanner a raison de trouver « démodé ». Ce n'est plus par amour, amitié, solidarité, volonté de changer le monde ou la façon d'y vivre que les personnages se « mettent ensemble », c'est parce qu'ils ne sont plus assez forts *individuellement*. Tanner observe d'un œil froid ce qui ne va pas dans le couple, et ce qui ne va pas

c'est qu'on y a beaucoup de mal à avoir besoin de l'autre. D'autant plus de mal qu'on n'est pas assez fort pour être seul. Il y a comme une fatigue au fond des gens, un manque à être qui ne libère plus qu'un seul type d'énergie, celle qui fait se précipiter froidement contre le réel et s'y écraser, faute de s'y anéantir. Cela est vrai de tous les personnages, de Paul (Hugues Quester) qui veut voler, de Madeleine (Myriam Mézières) qui veut chanter, de Mali l'Algérienne (Betty Berr) qui veut qu'on la laisse en paix et surtout de Jean (Jean-Philippe Ecoffey) qui ne veut rien.

Un mot sur Jean, le petit dernier. D'abord il faut saluer la performance de l'acteur. Ensuite, c'est sur lui que se clôt le film. Jean est bien un garçon d'aujourd'hui. Ce n'est même pas par goût de l'aventure ou de l'argent qu'il risque sa peau à se faire passeur, c'est parce qu'il n'a pas encore le courage de renoncer à tout, de vivre en paysan, en idiot du village, loin de toute « histoire », en tête à tête avec les vaches.

30 août 1985

P.S. Ah les vaches !

S'agissant d'un cinéaste aussi contemplatif que Tanner, la présence de quelques vaches dans *No Man's Land* n'est pas pour surprendre. Un plan surtout est d'une beauté hallucinante. Un moment rare où un groupe entier des ruminants disposé en pente est saisi dans un moment d'abandon tout à fait sensuel. Étendues, sublimement vautrées, broutant avec un calme venu d'ailleurs, véritables odalisques, les vaches « font tableau » plus près de Ingres que de Potter. Par ailleurs, ce plan a une histoire.

En mai 1979, dans un numéro des *Cahiers du cinéma* qu'il concocta lui-même, Jean-Luc Godard envoya quelques

lettres ouvertes (et de pas mûres) à quelques-unes de ses connaissances. L'une d'elles visait Tanner à qui il reprochait l'absence d'expression des deux actrices de *Messidor*. J.L.G. joignait trois photos de vaches et prêtait à l'une d'elles un regard qu'il qualifiait de « critique ». « *En fait, ce qu'elle critique cette vache, ce n'est pas que les cinéastes roulent en auto, c'est que même s'ils viennent filmer aux champs, leur regard fait toujours du 120 à l'heure.* » Autrement dit, Tanner aurait du diriger ses actrices à vitesse de regard de vache.

L'affaire ne fut jamais tout à fait enterrée. En octobre 1979, toujours dans les *Cahiers*, Luc Moullet s'insurgea. Contre Godard qui prête aux vaches un regard « critique », il réaffirme la théorie plus traditionnelle de la « neutralité » du regard bovin. « *Je ne puis que m'insurger contre l'entreprise de Godard qui vise à retirer aux vaches leur unique privilège (la neutralité) auquel les hommes n'accèdent que très rarement.* »

Peut-être ulcéré, Tanner ne disait rien. Six ans plus tard, il ne laissa pas passer sans rugir de joie (intérieure) la vision imprévue de quelques vaches en plein nirvana. On fit revenir la caméra, on pria pour que les bêtes gardent la pose, on ne fit qu'une prise. C'était la réponse de Tanner à Godard.

Notre mariage

Valeria Sarmiento

Jusqu'ici monteuse des films de son mari (Raoul Ruiz), Valeria Sarmiento vient de réussir un film aussi trouble que beau.

Sans familles (à haïr ou à fonder), il n'y aurait pas de scènes de ménages – donc pas de cinéma moderne. Pas d'Antonioni, pas de Bergman, pas de Pialat. Mais sans

famille, il n'y aurait pas eu de mélodrame – donc pas de cinéma « classique ». Ni Ford, ni Pagnol, ni tant d'autres qui misèrent sur nos larmes. C'est par l'esthétique de la scène de ménage que nous sommes devenus modernes (donc pleins de ressentiment) mais c'est par la froide logique du mélo que nous restons malgré tout archaïques (donc un peu débiles). Les mélos font rire là où hier ils faisaient pleurer, mais comme disait l'auteur de l'*Alleluia : « Si tu ris, c'est que tu as peur. »* Il ne faut donc pas avoir peur de se ruer à *Notre mariage* de Valeria Sarmiento. Mélodrame moderne? Photo-roman magique? Eau de rose fétide? *Nous deux* truqué? Qu'importe, puisqu'il s'agit du plus beau film de la semaine.

Sans familles, il n'y aurait pas de film. D'un côté, un couple et de l'autre, un veuf entouré de ses enfants. Le couple est riche et le veuf est dans la gêne : Salvador (c'est son nom) est un notaire que son sens exacerbé de l'honneur n'enrichit pas. Lorenzo, lui, n'a que sa fortune à gérer mais pas d'enfants (sa femme est stérile). Cela se passe quelque part dans un Sud catholique, dans un de ces pays où le respect des formes, est, si j'ose dire, sans fond. Un jour (le film vient de commencer), l'une des filles de Salvador – Lola – est très malade : seule une opération coûteuse peut la sauver. L'opération a lieu, la fillette est sauvée, c'est Lorenzo qui a payé. Puisque c'est ainsi, dit le fier Salvador, cette enfant n'est plus la mienne, elle vous appartient.

Petite fille riche, Lola grandit, adorable, chez ses « parents » qui l'adorent, à deux pas des ses frères et de ses sœurs qui ont ordre de ne plus jouer avec elle. Un soir, elle devient une jeune fille obstinée que sa « mère » regarde avec un début de jalousie avant de se laisser mourir. Lola choisit alors de vivre avec Lorenzo, un peu comme ces héroïnes d'Ozu qui « oublient » de se marier pour veiller

sur leur grand enfant de père, qui, de son côté, a « oublié » de les marier. Tout cela arrive avec une douceur extrême, sans heurt. Le spectateur se laisse prendre par la main vers ce qu'il imagine être une histoire, délicieusement immorale, d'inceste bourgeois dans le sillage du Buñuel dernière manière. Le spectateur a tort. Le film de Valeria Sarmiento n'est pas immoral, mais amoral.

Car entre temps, la famille de Salvador est redevenue aisée. Les enfants ont des mines pincées et des idées conformistes. Que leur sœur vive auprès de ce veuf les navre, que d'inévitables rumeurs menacent par ricochet leur bonne réputation les rend vils : ils veulent le retour de Lola au milieu d'eux. Trop tard. Car Lola, amoureuse de ce faux père très doux (et peut-être veule malgré sa grosse voix et sa carrure : étonnant Nicolas Silberg), résiste à la famille, fait échouer ses plans et trouve, seule, la solution. Si nous nous marions, dit-elle à Lorenzo, je serai ta femme pour les autres et ta fille dans l'intimité. Lorenzo ne dit pas non.

La famille assiste donc, rageuse, à la sauvegarde officielle des apparences. Le mariage a lieu, puis le voyage de noces (à Madère), puis la nuit de noces (blanche, comme le mariage). Deux ans passent. Lola ne porte pas d'enfant, la famille de nouveau s'inquiète. Crise, visite du couple à la maison de campagne de Salvador, Lorenzo n'y tient plus, ébauche de viol, gifle, larmes, Lola refuse puis accepte le contact physique, « normale » enfin. La dernière scène est très belle : Lola, à cheval, tourne bride et se dirige vers Salvador qui la regardait de loin. Elle dit à son vrai père qu'elle l'aime beaucoup, *« plus que n'importe qui au monde »*. Et puisqu'il n'y a plus deux mais une famille, plus de contrats pervers mais un bonheur amnésique, il n'y a plus de raison de continuer le film.

C'est Corin Tellado qui a écrit le livre dont *Notre mariage* est tiré. Il s'agit – apprend-on – d'une Delly ou d'une

Cartland de langue espagnole, archi-lue dans les chaumières latino-américaines. Valeria Sarmiento a eu l'intelligence de ne pas se croire plus maligne que cette histoire passablement retorse. Car que dit-elle cette histoire ? En gros (pour aller vite et quitte à *choquer*) que dans la famille, « ça jouit » par tous les bouts et sous tous les masques, que la famille est encore le lieu le mieux protégé pour manger à tous les rateliers du désir. A force de doigté et de culot tranquille, *Notre mariage* nous permet de surprendre, au ralenti, ce qui reste en général virtuel, secret ou refoulé.

Reste le talent ou, mieux, le « bonheur » de Sarmiento. Elle est de celles qui ne filment que les moments essentiels d'une histoire et qui, à force de logique et de sensualité, débarrassent leur récit de toute graisse (sociologique et autre). Comme dans tous les mélos réussis, seule compte la structure. Comme chez Buñuel, plus la façon de filmer est limpide, plus elle donne à soupçonner une histoire inextricable et, au fond, parfaitement marécageuse. A chaque moment de *Notre Mariage*, il se passe quelque chose d'irrémédiable, des choix sont faits, des décisions sont prises sans appel. C'est même cette gravité exagérée qui laisse planer sur le film une ironie légère, buñuelienne elle aussi. Ironie affectueuse, sourire mystifié devant ces acteurs (tous excellents) qui se coalisent pour rêver ensemble un scénario trop beau et pour dire – sans jamais élever la voix – un texte juste assez distancié pour nous en faire aimer l'« accent » (on pense aux meilleurs films d'Arrieta, comme *Flammes*, ou à ceux de Ruiz – mais il est vrai que Valeria Sarmiento est la femme et la collaboratrice de ce dernier, auteur d'ailleurs du scénario et des dialogues de *Notre mariage*).

Mariage « pour la forme », inceste « quant au fond » (et vice versa), tel est le sujet de *Notre mariage*. Mais c'est sa forme aussi. Le respect de Valeria Sarmiento pour les

mélos américains de son enfance chilienne est sans faille. Pourtant, il ne s'agit pas d'une copie conforme. La cinéaste a un point de vue sur ce qu'elle raconte. C'est ici qu'il faut parler de la musique – une fois de plus envoûtante et réussie – de Jorge Arriagada. Il le faut d'autant plus qu'elle fait plus qu'accompagner le film, elle le suit pas à pas, plan à plan. Les mélocinéphiles identifieront le souvenir des partitions de Bernard Herrmann, de Max Steiner ou de Joseph Newman et ils auront raison. Il s'agit de ces orchestres symphoniques qui, pris entre bruitages et voix-*off*, veulent *parler* eux aussi. Comme dans les contes de fées de Mankiewicz ou les cures filmées d'Hitchcock.

Une seule différence : la musique ne redonde plus du tout et lorsqu'elle lance ses violons, s'enfle, berce ou menace, c'est « hors suspense ». Grâce à elle, nous regardons terrifiés des instants de paix et nous assistons trop calmes à des moments d'horreur. Ce déplacement, à lui seul, vaut le déplacement.

12 septembre 1985

Ran

Akira Kurosawa

Le film le plus attendu de l'année est aussi un beau film. Kurosawa se penche avec un reste de compassion sur le monde englouti d'un Japon féodal et shakespearien. Superbe et macabre, une fois de plus. Avec la dernière des énergies, celle du peintre.

Le 1er septembre 1923, deux enfants, n'en menant pas large, font le tour de Tokyo en ruines. L'aîné – dix sept ans – ne lâche pas la main de son jeune frère – treize ans.

Beaucoup plus tard, celui-ci décrit la scène. « *Je ne comprenais pas où il voulait en venir, et je trouvais seulement qu'il me forçait à voir des choses épouvantables. Le plus affreux, ce fut quand nous nous arrêtâmes sur les bords de la rivière Sumidagawa, pour regarder la foule de cadavres pressés contre les rives. Je sentais mes genoux se dérober sous moi, et je commençais à défaillir, mais mon frère m'attrapait par le col et me remettait debout, en répétant :* "Regarde bien, Akira." (Comme une autobiographie, *Cahiers du cinéma*)

Du grand tremblement de terre du Kanto qui détruisit Tokyo, Kurosawa retient deux choses : une vision d'enfer (« *imprimée à tout jamais derrière mes paupières* ») et une morale d'acier (il *faut* regarder, il faut « bien » regarder). Devenu le premier cinéaste japonais connu à l'étranger (*Rashômon*, 1950), assez « humaniste » pour paraître universel (*Vivre*, 1952), modèle pillé par tous ceux qui, dans les années soixante, réinventent sur un mode picaresque le film d'aventures (*Yojimbo*, 1961), géant isolé et déçu (*Dodeskaden*, de loin son plus beau film, 1975), monument historique enfin (*Ran*, 1985), Kurosawa n'oubliera jamais les leçons du tremblement de terre. Beaucoup de temps a passé, beaucoup d'humanisme a coulé (à pic) sous les ponts du Japon reconstruit, reste cet impératif catégorique : il faut regarder ce qui nous déborde de partout, faire jeu égal avec le monde. Et qu'est-ce que le monde sinon une catastrophe ?

On s'est suffisamment rué (sans mérite : c'était *facile*) sur la métaphore qui fait de Kurosawa le roi Lear du cinéma japonais et de *Ran* un portrait de l'artiste en vieil obstiné, pour qu'il soit inutile d'ajouter un mot à ces redoutables évidences. On a déjà dit la réjouissante alliance entre Kurosawa et Serge Silberman, capables à eux deux d'extorquer au Japon vexé un rêve de grandeur comme il ne s'en rêve plus dans le cinéma japonais. On n'ignore pas

(comment faire autrement ?) que Paris célèbre (ce soir) l'apothéose du Maître. Bien. Reste *Ran*. Reste que *Ran* ne serait qu'une grosse prouesse académique si le monde – je veux dire le chaos – n'y était vu, à soixante ans de distance, par les yeux d'un enfant stoïque qui obéit à son grand frère. « *Je me résignai à grincer des dents, et à regarder. Même si j'essayais de fermer les yeux, la scène s'était imprimée pour toujours derrière mes paupières. C'est ainsi, en me convaincant qu'il m'était impossible de fuir ce spectacle, que je retrouvai un peu de calme.* »

Kagemusha était un brouillon lent et boursouflé. *Ran* est tout le contraire : une épure sans ombres et sans graisse. L'histoire y est réduite à la monomanie des personnages. Le roi, dans tous les sens du terme, est nu. Chacun devient très vite « ce qu'il est », puis la caricature de ce qu'il est, puis un cadavre. Taro et Jiro, les mauvais fils d'Hidetora Ichimonji, sont de plus en plus mauvais. Jiro, le moins subtil, sera détruit par son manque de subtilité. Saburo, le bon fils, mourra de n'avoir écouté que sa bonté. La fatale Kaede exécutera sans coup férir son plan : la destruction du clan Ichimonji. Il n'y a plus rien d'ambigu – donc d'humain – dans les conduites humaines. Même ceux qui jouent un double jeu, par ruse stratégique (Kaede), par bassesse tactique (Ikoma et Ogura, les conseillers félons) ou par statut social (Kyoami, le bouffon) n'ont – au fond – qu'un but : persévérer dans leur être. L'imagination n'est pas au pouvoir.

Le cinéma, dit-on, est l'« art du mouvement ». De *tous* les mouvements. Ceux du corps, ceux de l'âme, ceux de l'Histoire. Un personnage de film, cela bouge, cela change, cela « progresse » même. Pas dans *Ran*. Y aurait-il « quelque chose de pourri dans le royaume du Japon » ? Kurosawa, cinéaste « progressiste » aurait-il cessé de miser sur le progrès ? « Humaniste », il en serait venu à traiter l'humanité comme un vieux tas d'êtres butés (dans les deux sens du

mot) ? Il semble que oui. Ce malheur est peut-être arrivé après *Dodeskaden*, dernier film « à thème contemporain » de Kurosawa. Ou après le grand tremblement de terre du Kanto, devant Tokyo détruit. Toujours est-il que le cinéaste s'est installé, hautain, au cœur d'un curieux paradoxe : il n'a de plaisir qu'à jouer aux soldats de plomb dans un Japon féodal de carton-pâte dont il continue à ne pas partager les valeurs. D'où que dans son pays, à droite comme à gauche, il gêne.

Progrès, changement, devenir sont des mouvements de type différent. Quand bien même il aurait cru (dans les années cinquante) au progrès, Kurosawa n'en demeure pas moins un cinéaste singulièrement démuni pour ce qui est de capter le devenir (ce serait plutôt Ozu) ou le changement (ce fut Mizoguchi). Dans ses films, ce qui vient d'abord, c'est la catastrophe individuelle. Le pari sur l'avenir n'est que la contrepartie sublime de cette certitude de départ : seul, le pire est sûr. C'est parce qu'il se sait condamné que le héros de *Vivre*, le modeste Watanabe, se met à penser à autrui. Dans ses films plus récents, à mesure qu'il devenait l'Empereur au chômage du cinéma japonais, Kurosawa « sublime » de moins en moins. Le fil du progrès se casse, les acquis ne se communiquent plus et les fils ne valent pas les pères. Ce dernier point est particulièrement important dans un univers où le progrès est exclusivement une affaire d'hommes, les femmes étant chez Kurosawa rigoureusement « sans foi ni loi ». Bref, le monde involue, implose avec un bruit sourd de ferraille, grince. Plus rien ne « devient », tout « reste ». Et tout, c'est trop.

On peut maintenant raconter – enfin – l'histoire de *Ran*. Au XVe siècle, le chef de clan Hidetora Ichimonji (joué par Tatsuya Nakadai qui est à Kurosawa dernière période ce que Mifune fut à ses débuts) commet une erreur aussi étrange que fatale. Au lieu de persévérer dans son être

de chef de clan (c'est un tueur), il abandonne son pouvoir, son fief et ses trois châteaux à ses fils. C'est peu de dire qu'il va payer cette erreur. Qu'il va perdre jusqu'au dernier lambeau de son pouvoir, jusqu'au dernier égard de la part de ses deux fils aînés, jusqu'à la dernière once de raison, jusqu'au dernier souffle de vie. C'est peu de dire qu'à cause de ce caprice sénile, c'est tout le clan Ichimonji qui va sombrer : intrigues, trahisons, tueries, château brûlé, batailles rangées. La catastrophe est telle que c'est le monde entier qui bascule dans le chaos. Hidetora est un apprenti-sorcier : dans un monde où rien ne devient, il a voulu « être un autre ». Dans un monde où la vie n'est rien, il a voulu « jouir de la vie ». Alors les hommes et la nature sont plongés *au même titre* dans la fureur froide d'un dérèglement généralisé. Tout cela est très shakespearien.

A quoi ressemble le mouvement dans un monde sans devenir? Telle est l'interrogation de Kurosawa. *Ran* est une belle réponse, elle-même mouvementée. Car ce n'est pas parce que tout persévère dans son être (jusqu'à l'obscénité) que tout reste immobile. Bien au contraire. Cela bouge terriblement dans les films de Kurosawa (là je sens que je n'apprends rien à personne), sauf qu'il s'agit d'un drôle de mouvement, convulsif et, pour tout dire, macabre. Le monde ne devient pas, il se casse. Les hommes ne changent pas, ils passent. Les sociétés ne progressent pas, elles pourrissent. C'est le mouvement qui est « dans les choses » qui intéresse Kurosawa. Cette énergie emmagasinée dans les corps mortellement atteints ou dans la terre lorsqu'elle tremble. Ce feu d'artifice d'actes réflexes, cette chorégraphie de soubresauts, ces derniers mouvements avant le retour à l'inanimé, voilà ce dont il s'agit.

Qu'il s'agisse d'un soldat anonyme, d'un chef déchu, d'un clan détruit ou d'une société condamnée, Kurosawa les accompagne tous – avec un reste de compassion – dans

la beauté erratique, hagarde ou loufoque des mouvements dont ils sont *encore* capables. Dans *Barberousse* déjà (1965) le médecin obligeait son jeune disciple (Nakadai, déjà) à ne pas détourner son regard du visage d'un agonisant (sur le thème « la mort d'un homme est le plus beau spectacle qui soit »). Un autre film, *Sanjuro* (1962), se terminait par un duel au sabre en rase campagne et sur le geyser d'une des premières carotides tranchées de l'histoire du cinéma (celle de Nakadai, encore). C'était en noir et blanc mais dans *Ran*, lorsque le lieutenant de Jiro tranche la tête de la perfide Kaede, ce n'est pas le corps décapité qui est filmé, c'est le flot rouge qui vient asperger le mur. Kurosawa filme le mouvement de ce sang. Ce mouvement ne devient rien ? Si, il devient peinture.

Le grand mot est lâché, j'en ai peur. Car qui n'a pas besoin de croire au devenir des choses pour s'imprégner jusqu'à la folie (il y a eu des cas) de leurs mouvements et d'eux seuls ? Le peintre. Qui s'épuise à capter l'énergie enfermée dans le monde ? Le peintre. Qui travaille sur un seul motif, toute une vie s'il le faut ? Qui aimerait pouvoir demander à des nuages de « tenir la pose » ? Le peintre. Kurosawa – une exposition le prouve – est peintre. Il le fut avant de faire des films. Il le serait resté si son grand frère, celui qui le tenait par la main, ne s'était pas suicidé. Il l'est redevenu depuis qu'en un sens, il en a « fini » avec le cinéma (après *Dodeskaden* lorsqu'il voulut, lui aussi, mettre fin à ses jours).

Lorsqu'ils filment des combats, les cinéastes qui ne sont pas des peintres montrent d'abord celui qui tire (à l'arc, au fusil) puis celui qui reçoit (la flèche, la balle). Ce traitement « tarte à la crème » est monotone. Un peintre, lui, *veut* voir autre chose. La flèche qui traverse, toute seule, l'espace. Et même, si c'était possible, la balle. C'est ainsi qu'il faut voir *Ran*. Pas comme un devenir de la matière mais comme une matérialisation de l'immatériel. C'est

ainsi qu'il faut regarder les deux scènes de bataille. Superbes, filmées par Uccello.

Ran est fait de *sautes*. Sautes d'humeur, de temps, de climat. Météorologie généralisée. D'un côté, Kurosawa organise tout, de l'autre, il observe comment ça se désorganise tout seul. Comme l'enfant qui, las de jouer avec ses soldats de plomb, les balaie d'un geste capricieux pour voir comment ils tombent. Avec les peintres, nous sommes bien au-delà du pessimisme ou de l'optimisme. Chez Bresson, chez Antonioni aussi il y a de ces éclaircies sans raison, de ces calmes plats.

« *Sur le haut d'un de ces monticules, on en voyait un (de cadavre) tout carbonisé, dans la position du lotus. Il ressemblait tout à fait à une statue bouddhiste. Nous sommes restés longtemps, mon frère et moi, à le regarder, immobiles. Puis mon frère, comme s'il se parlait à lui-même, dit à voix basse :* "N'est-ce pas magnifique ?" *J'avais le même sentiment.* » Le dernier plan de *Ran* est une image du Bouddha.

20 septembre 1985

Welles, l'amour du cinéma

Welles a aussi fait de la télé. Il a même fait plus de télévision que de cinéma. En 1955, dans une tournée des grandes capitales européennes (un programme intitulé « Orson Welles around the world »), il s'arrête à Vienne et file directement avec son équipe dans les cuisines de l'Hôtel Sacher, le pâtissier. Là, il séduit le personnel, roule des yeux d'enfant gourmand, exige de goûter à tous les gâteaux, glousse de plaisir, oublie de filmer la ville et se marre.
Cet appétit ne lui fit jamais défaut. Il a donc été, dans tous les sens du terme, un géant. Avant de digérer, tel un boa défait, sa drôle de « carrière », il a commencé par vouloir tout bouffer. Le boa était d'abord un ogre.

Rien du monde du spectacle ne lui fut indifférent. Homme de théâtre, de radio, de télévision et de cinéma. Acteur masqué de ses propres films, invité dans ceux des autres, puis figurant, silhouette ou support publicitaire, il reste Orson Welles. Il a produit, outre des films géniaux, son propre personnage. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que, passé un court flirt, l'Amérique étonnée s'est cotisée pour l'entretenir. Ses frais de représentation (luxe et cigares) étaient énormes mais bien peu de choses pour un système prêt à payer le droit de ne plus être bousculé par lui. L'ogre était aussi un gigolo.

Welles ne fut pas seulement trop grand pour l'Amérique, il fut trop « américain » pour elle. Trop projeté dans le futur. Comme tous les grands inventeurs de formes du cinéma (il n'y en a pas tellement), Welles n'a rencontré « son » public que par miracle ou inadvertance. Ce n'est pas très surprenant. Les inventeurs (qui deviennent immanquablement des héros-apprentis sorciers) n'ont de réelle influence que sur ceux qui viennent après eux ou sur ceux qui étaient leurs contemporains, sans le savoir. L'effet-Welles fait partie de l'histoire du cinéma, de la radio, de la télévision, de tout ce qu'on veut, de tout ce qu'on appelle aujourd'hui (aujourd'hui seulement) les media. Le gigolo fut aussi, à sa manière, un défricheur.

Rien d'étonnant donc si Welles fut toujours « entre ».

Entre théâtre et cinéma, héros et traître, Amérique et Europe, vérités et mensonges, prince et pitre, légende dorée et réalité triviale. C'était dans sa nature, c'était « his character » et on peut supposer qu'il en sut quelque chose, même s'il en souffrit. Un homme-orchestre obligé de jouer seul toutes les partitions use sa santé, une figure publique qui doit sans cesse brouiller sa vie privée se fatigue.

Alors, Welles « précurseur » des techniques modernes de communication (et de manipulation) ? Satellite envoyant jusqu'au bout à la planète l'inusable message des media : « Je suis vivant, je suis parmi vous » ? Welles remis – dialectique oblige – dans

*une grande histoire des images et des corps en cette seconde moitié du siècle ? Oui, si l'on veut. Mais attention : nous ne pouvons hasarder une telle hypothèse qu'*aujourd'hui*, au moment où nous aussi, nous avons digéré ce qu'il apporta. Sinon, il reste, plus « modestement » l'un des très grands cinéastes. Et c'est très bien comme ça, car ce défricheur d'espaces nouveaux fut aussi un homme ancien.*

On ne passe pas « comme ça » (et, si j'ose dire, sans payer le prix) de l'univers passionnel du cinéma, de ses stars qui ne meurent jamais, de sa lumière qui ne s'éteint pas et de ses mémoires tissées de nostalgie à l'univers encore froid des media, avec ses stars d'un jour et la petitesse conquérante de ses écrans blafards. Ceux qui pensent que de la « mort du cinéma », on saute à pieds joints dans un monde de la communication heureuse et obligatoire vont un peu vite en besogne. Pour négocier un tel passage, il faut du temps, il faut une vie, il faut (au moins) un Welles. Et encore, il faut accepter de le voir négocier ce virage en héros à l'antique, shakespearien, en Othello aveugle.

Il a fallu qu'Orson Welles ranime à l'intérieur de lui-même tout un amour fou du cinéma, il a fallu qu'il entretienne cet amour chez les autres pour que – grâce à lui – nous puissions entrevoir les nouvelles aventures de l'image (et du son). Il faut avoir été au cœur pour pouvoir s'éloigner du centre.

13 octobre 1985

Papa est en voyage d'affaires

Emir Kusturica

Palme d'or inattendue au dernier Festival de Cannes, le film d'Emir Kusturica sort aujourd'hui. Il s'est passé des choses en Yougoslavie au moment du divorce Tito-Staline ! Un coin de ce tableau cruel est joliment éclairé.

Le film finit là où il a commencé : au pied d'un tilleul. Malik, le petit garçon somnambule dont le père était en voyage d'affaires, s'avance seul dans la campagne bosniaque. L'arbre, les champs, les montagnes se font petits devant l'enfant en lévitation et son corps en transparence. Chaussé de bottes de sept lieues, il va de l'avant en attendant le générique de fin. Il a fait le plein des premiers éveils, il a huit ans, il est tout rond et il comprendra bientôt le sens politique de l'expression « voyage d'affaires ». Son corps d'enfant emplit l'écran.

Sans enfant pour « faire écran » – c'est-à-dire pour permettre et pour empêcher de voir – comment s'y prendrait-on, à l'Est, pour raconter, trente ans après, ces histoires mal enfouies? Celle des deux pères Joseph (Tito et Staline), celle du bon Mesa et du méchant Zijo, celle du petit Malik et de la petite Masa, celle enfin de l'équipe yougoslave de football qui, le 22 juillet 1952, fut symbolique au point de battre l'équipe soviétique par trois buts à un? Sans la candeur d'un enfant, comment s'y retrouver dans la vie raturée des parents, dans la vie ratée des hommes et dans la vie ratatinée des femmes? Sans regard qui s'ouvre au monde (et aux festivals de cinéma, cette partie du monde), comment rouvrir les pages les moins lues d'un passé encore proche?

Il y a, chez les cinéastes de l'Est un vrai savoir-faire et un grand talent dans ce détour obligé par l'enfance. L'enfance n'est pas seulement touchante, elle est commode comme une ruse de scénario. Gage d'une humanité toujours recommençante, l'enfant regarde sans les comprendre les vieilles plaies adultes. Nous le regardons les regarder mais nous, nous comprenons. Nous comprenons même que nous ne faisons que survoler – nous aussi – le sujet.

Pour son second film (palmé d'or à Cannes, le premier – *Te souviens-tu de Dolly Bell?* – avait déjà été lionné à Venise), Emir Kusturica, 32 ans, n'a pas manqué de culot.

L'action se situe à Sarajevo, en 1952, au moment où Tito, las d'être condamné par Staline (depuis le 28 juin 1948), décide de divorcer du grand frère soviétique. Celui-ci avait sous-estimé la détermination d'un peuple qui ne l'avait pas attendu pour lutter (héroïquement) contre les nazis. Des 400 000 membres du PC yougoslave, seulement 12 000, nous dit-on, restèrent « staliniens ». Ils furent emprisonnés et envoyés en « voyage d'affaires », c'est-à-dire dans des camps de travail forcé.

Parmi eux, Kusturica et son scénariste Abdulah Sidran imaginent qu'il y a Mesa, le papa de Malik. Sauf que – encore une ruse de scénario – Mesa ne fait pas de politique et qu'il se contente d'être un communiste dévoué et un homme normal (c'est-à-dire aimant sa famille et porté sur les femmes). Mesa ne doit qu'à la jalousie de son beau-frère Zijo (un faible à l'œil hagard qui abuse de son mini-pouvoir de membre du Parti) de se trouver arrêté et séparé des siens le jour même de la circoncision de ses enfants, rite islamique qui perdure dans cette famille athée. Le fond de la jalousie est sexuel : Zijo convoite Antikza, la maîtresse de Mesa, une aviatrice-gymnaste plutôt aguichante. Tout cela, on le voit, « ne pisse » pas très loin mais permet de deviner ce qui serait arrivé à Mesa si, dans un scénario moins rusé et sans doute intournable, il avait été réellement un opposant au régime. Mesa est finalement muté à Zvornik, dans une centrale hydraulique et sa famille vient vivoter difficilement auprès de lui, dans un paysage aussi humide que désolé. Tout, pourtant, finira « bien ».

Les cinéastes yougoslaves – c'est leur force – ont toujours appelé un chat un chat. Ils sont drôles, crus et, comme on dit à tort, assez « latins ». Kusturica est bien l'un d'eux. Le cinéma yougoslave oscille en général entre deux tentations : celle de l'esthétisme-ému (versant Aleksandar Petrovic) et le naturalisme-petites touches (versant

Makavejev première manière). Kusturica oscille aussi, avec une nette préférence (et des dons réels) pour la seconde. En fait le traitement esthétique des paysages et le traitement naturaliste des gens sont deux façons différentes de contourner un même interdit : s'en tenir à un personnage, un seul, un adulte, et ne raconter que son histoire. Kusturica affirme ne pas aimer *L'Homme de marbre* de Wajda, qu'il trouve télévisuel et sans émotion. Normal, puisque là où Wajda avait commencé à désengluer les personnages les uns des autres, Kusturica, moins novateur que son aîné, continue à décrire des situations où les personnages « sont les uns sur les autres » et ceci dans tous les sens du terme. *Papa est en voyage d'affaires* est un festival de bourrades, de coups, d'embrassades et d'étreintes derrière lesquelles on ne peut que deviner le non-dit de la rancune, du ressentiment et de la vengeance, ce plat froid.

Pourquoi poursuivre ? N'oscillons-nous pas, nous aussi, face aux films venus de l'ex-froid ? D'un côté, nous leur demanderons toujours de *dire* plus que ce qu'ils peuvent dire. De l'autre, nous serons toujours ravis d'avoir *vu*, grâce à eux, ce que nous ne connaissions que par ouï-dire ou par ouï-lire. C'est ce qui se passe lorsque « dire » et (donner à) « voir » sont trop éloignés l'un de l'autre. Lorsque, dans la connaissance d'une réalité (la Yougoslavie de 1952, par exemple) l'image vient bonne dernière. On est content qu'elle soit enfin là mais on lui en veut un peu d'être restée si longtemps introuvable. D'autant qu'elle nous arrive, en 1985, *dans la forme de 1952*, dans la forme la plus avancée du cinéma mondial en 1952, c'est-à-dire dans la forme « italienne ».

Papa est en voyage d'affaires, en un sens, appartient à la strate italienne de l'histoire du cinéma. Familière absolument, cette histoire de famille. Drôle immédiatement, cette promiscuité distante avec les personnages. Émou-

vant d'emblée, ce gamin qui regarde le monde des grands. Nous connaissons tout cela, *en gros*. Seul le détail nous mange. Comme si, au tournant des années 50, les Italiens, dans l'après-coup du néo-réalisme, avaient inventé une fois pour toutes une certaine façon de faire des films. Une façon universelle que rencontreraient sur leur chemin tous les cinéastes des pays qui se battraient avec le fantôme mal liquidé de leurs années cinquante.

16 octobre 1985

LE CINÉMA VOYAGÉ

Octobre 1985, festival de vidéo-clips. Résumé de ce que nous ne savons plus faire ou bande-annonce de ce que nous ne savons pas encore faire ?

Que demande le clip ?

Avant d'être une mémoire, le cinéma fut une promesse. Avant d'être un code culturel (et un clin d'œil), ce fut un contrat marchand (et un coup d'œil). Dans la logique du cinéma du « samedi soir », on n'allait pas voir un film mais « un film et demi » puisque, par la bande, annonce était faite au spectateur fidélisé que le cinéma continuait et qu'il y en avait *déjà* plus que ce qu'il pouvait consommer. Il n'y avait donc pas de « dernière séance » à ces messes païennes ; c'est notre nostalgie qui parle de dernières séances, c'est notre refus de dire des mots plus crus : « mort du cinéma », par exemple. Le cinéma ne mourait pas lorsqu'on voyait un film deux fois, une première fois dans l'anamorphose de la « bande-annonce », une seconde fois dans l'image « redressée » du vrai film.

Il est tentant de dire que les bandes-annonce étaient déjà des clips. De vrais morceaux choisis du film, mais prélevés, rhétoriquement charcutés, déjà détournés par un montage pervers. La bande-annonce était une promesse qui reposait sur un contrat. Promesse de plaisir « prochainement dans cette salle » mais contrat puisque le film et sa bande-annonce étaient faits de la même chair d'images.

Le clip, lui, est différent, c'est même l'inverse. Il s'agit plutôt d'un contrat qui repose sur une promesse. Par jeu (donc, par contrat), le spectateur du clip feint de croire qu'il ne voit que les moments forts d'un tout. Sauf que ce tout n'existe pas, ou plus, ou pas encore. Un clip ce n'est donc pas, comme on dit, « un petit film », c'est le faux résumé d'un grand film introuvable. Le clip, c'est quelqu'un qui vous entraîne dans une suite de « raccourcis » sans oser vous dire que, de toute façon, il ne connaît pas le vrai chemin. Et c'est cela, justement, qui est intéressant.

Bien plus intéressant, en tout cas, que le court métrage. Car ce qui est toujours lassant (et souvent odieux) dans le court métrage, c'est qu'il s'agit d'une bande-annonce faussement humble du long métrage que le cinéaste en herbe « vend » déjà. C'est un grand tout qui se miniaturise dans un petit tout (mais même petit, cela reste un tout). Le court métrage, certes, sert à révéler les auteurs (à leur faire une carte de visite ou une image de marque) mais pas tellement à renouveler le travail des formes. C'est pourquoi il y a deux façons aujourd'hui, pour un jeune « faiseur d'images » de commencer. Soit en pré-vendant son image d'auteur, soit en finissant par devenir l'auteur de son travail d'artisan. Il y a trente ans, les jeunes Turcs de la Nouvelle Vague n'avaient à leur disposition que le court métrage, aujourd'hui les éventuels jeunes Turcs viendraient plutôt du clip et de la pub.

Cela a des conséquences esthétiques. Le clip est-il la

forme séduisante d'une dérision ? Une façon *au fond* modeste de dire que si nous savons tout citer, nous ne savons plus rien de ce que nous citons. Que nous disons « clichés », parce que nous savons mal les croyances et les désirs qui avaient *besoin* de ces clichés-là ? Que notre jeune culture de magnétoscopeurs repose sur un savoir très fin d'effets dont les causes s'enfoncent dans le vague ? Si tout cela est vrai, il n'en demeure pas moins qu'il n'y a pas d'autre chemin pour poursuivre l'histoire du cinéma. Les nouvelles générations commencent toujours par s'approprier des formes (en ne voulant rien savoir de leur généalogie), il leur reste toute la vie pour découvrir de quels « sujets » elles étaient porteuses, à quel « fond » elles appartiennent.

Le clip est la mémoire du cinéma en tant que le cinéma est révolu. Mais il est aussi la promesse du cinéma en tant que le cinéma se recompose *quand même*. Il y a deux façons de voir le clip. Comme un simulacre (fragments d'un tout perdu) ou comme un symptôme (fragments d'un tout à découvrir). Le plaisir que nous prenons aux clips est lié à cette hésitation. Comme une lettre calligraphiée que nous recevons trop tard ou un télégramme encore trop elliptique pour être décrypté.

2 octobre 1985

La Tentation d'Isabelle
Jacques Doillon

Le narcissisme est une cage. Faut-il en sortir ? Jacques Doillon, toujours aussi personnel et irritant, fait le tour du propriétaire.

A Cannes, il y a deux ans, il était difficile de ne pas « faire corps » avec l'équipe de *La Pirate*, encore toute palpitante

d'être revenue d'un tournage en forme de maelstrom. La « corne du taureau » de la Création sans filet, avec risques pour tous, auteur et acteurs mêlés et solidaires, était un peu trop volontiers invoquée pour qu'on ne soit pas tenté d'y voir, aussi, une vache landaise, apte certes à toutes les ruades, mais terriblement maniérée. Un feu d'artifice peut être artificiel. Un chantage à la vérité peut chanter trop fort. Bref, *La Pirate* plut aux uns et déplut aux autres. Bien que plus épuré et moins hagard, je ne pense pas que *La Tentation d'Isabelle* changera radicalement l'avis des uns et des autres.

Cela dit, Jacques Doillon est un cinéaste trop original et trop cohérent pour qu'on ne cherche pas de raisons sérieuses à notre admiration (exaspérée) ou à notre agacement (respectueux). C'est le moins qu'on puisse faire. La raison la plus sérieuse renvoie, j'en ai peur, à l'évolution même du cinéma en général et à la notion d'« auteur de films » en particulier. Car à quoi, entre autres, reconnaît-on un auteur? A ce qu'il *est* tous ses personnages, à ce qu'il n'existe pas pour lui de « petits rôles » où il ne soit pas. Dans l'univers peu peuplé de Doillon, chacun est par la force des choses « principal ». D'autant que chacun a tendance à ressembler aux autres, terriblement. Mêmes âges, mêmes milieux sociaux, mêmes codes, mêmes tics de langage. Mêmes jeux de mains, de mots et de vilains. Tous pris entre le pareil et le même (la différence des sexes jouant à peine).

Le propre du cinéma d'auteur, aujourd'hui, c'est qu'il est piégé, lui aussi, par le rétrécissement du cinéma tout court. Par la baisse globale de la fréquentation et par la spécialisation partielle des publics. Les auteurs effectuent souvent des mouvements convulsifs (et vite gratuits) à l'intérieur d'un cercle plus étroit. Ils parlent de moins de gens (qui se ressemblent) à moins de gens (qui se ressemblent).

Et ce moins par moins ne crée qu'un plus de trouble. Ne sommes-nous pas, public naturel de *La Tentation d'Isabelle*, aussi semblables dans la salle que les personnages du film le sont entre eux, sur l'écran? Les salles anonymes de l'art et essai ne ressemblent-elles pas aux hôtels déserts des films de Doillon? Et n'est-ce pas de la conscience sourde de ce mimétisme que vient la violence trépignante du cinéma de Doillon et celle des réactions (pour ou contre) qu'il provoque? C'est parce que nous nous ressemblons trop que nous exigeons d'être rendus « autres » à chaque instant. Nous sommes tous des personnages de Doillon lorsque dans un miroir, nous surprenons notre visage (mal rasé, soudain moche, banal) comme celui d'un autre. Mais nous savons que cela ne dure qu'une seconde. Passé ce laps de temps, la pose guette, puis la haine de la pose, puis une autre pose, puis une autre haine. Le narcissisme est un furet. Il court de corps en corps, affole des groupes, soude des troupes.

Or, il est difficile de faire exister un film à partir du narcissisme de groupe. Regardez Kramer, Rivette, Blier ou Doillon. Les anciens cinéastes, même les géniaux, avaient la tâche plus aisée. Le monde qui les avait produits et qu'ils reproduisaient était déjà *divisé*, encore folklorique. Renoir aussi *était* tous les personnages de *La Règle du jeu*, mais en 1939, un garde-chasse n'était pas un marquis, une soubrette n'était pas un aviateur, ni un braconnier un parasite mondain. Renoir pouvait, à lui seul, être ce « petit théâtre » mais son public était, après tout, aussi mélangé que la faune de son film. Chacun avec sa culture, ses costumes, son être de classe, ses manières de dire ou de faire. Le portrait de l'artiste était encore un kaléidoscope, pas encore un photomaton.

C'est en ce sens que Doillon est bien un auteur d'aujourd'hui. *Auteur* parce qu'il a fait du narcissisme de groupe

son sujet (au moment où dans le cinéma commercial, le même narcissisme fait déraper les stars – Delon, Belmondo). D'*aujourd'hui* parce que le traitement de ce sujet relève d'une esthétique maniériste. D'où tout ce qui fait la « manière » doillonienne. D'où les travaux forcés du speed et du stress, des actes manqués et des passages à l'acte, des équilibres épileptiques et des figures imposées d'une chorégraphie du mal être : triples saltos psychiques et doubles axels somatiques. Un surplace épuisant.

On peut maintenant dire en quoi consiste l'argument de *La Tentation d'Isabelle*. Bruno, jeune homme fiévreux, aime une jeune fille, fiévreuse elle aussi. Rien ne fait obstacle à leur union. Afin de garder brûlant son amour, Bruno la précipite donc dans les bras d'Alain, son ex-amant, jeune homme bécébégé. Il se laisse distancier à seule fin de l'emporter au « finish » et de sprinter très fort (le morceau de bravoure de la fin du film, un défi en forme de course à pied le long des routes suisses, ne manque ni de grandeur ni même de drôlerie). En fait, Bruno n'aura fait que se susciter un rival à seule fin de le dominer et de mériter celle qui l'aimait déjà. Comme toujours chez Doillon, il s'agit d'une tentative pour aller vers le romanesque (au sens où René Girard l'opposait au romantique), c'est-à-dire de faire franchir à un personnage la ligne qui sépare l'inceste de groupe du désir « normal », donc triangulaire. Ce que veut Bruno, c'est *se différencier*. Et dans un monde où tout le monde se ressemble et où on ne compte plus sur la guerre des sexes pour créer de la différence (Doillon est vraiment le contraire – chose rare – d'un cinéaste misogyne), il faut désormais des ruses de Sioux et des trésors de résistance nerveuse pour y parvenir. Il s'agit d'un véritable parcours du combattant.

Dans le monde de Renoir, on ne jouait *que* son rôle. Dans celui de Doillon, on connait *aussi* le rôle des autres.

Tous partenaires, comme au théâtre. Mais un théâtre sans scène où tout est prétexte à « souffler » son rôle à l'autre. Soit pour l'aider (s'il a des « trous de mémoire »), soit pour le lui subtiliser (s'il s'y complaît). Là où il y a eut du théâtre social, il y a aujourd'hui une théâtralité tribale où chacun s'emploie seulement à avoir quelques longueurs d'avance sur le texte des autres. En ce sens c'est vers un monde conventionnel que va Doillon, un monde en quête de *conventions*. Apartés, effets de rampe, anticipations et faux départs, improvisations libres et mots d'auteur, aphorismes tonitruants et négligé voulu.

La Pirate, déjà, aurait été plus « vraie » si Doillon était allé jusqu'au bout de son fantasme qui était de faire dire à sa troupe racinienne un texte lui-même racinien, un texte *en vers*. Il aurait fallu que ça rime dans le langage et qu'il y ait l'obligation de rebondir tous les douze pieds comme les corps des acteurs, eux aussi, se devaient de retomber sur les leurs (de pieds). Il y a cette même tentation dans *La Tentation d'Isabelle*, même si le film est plus rangé, plus apaisé. Cette tentation est celle de Doillon. Pour ma part, je ne lui en voudrais pas de troquer le pathos psychosomatique de la vérité pour la vérité ludique des conventions.

23 octobre 1985

L'Année du dragon

Michael Cimino

Il y avait un cas Cimino, cinéaste démesuré, fasciné par les paradoxes de l'identité américaine. Il y a désormais un cas Stanley White, flic pur et dur. En inventant White, Cimino trace au bulldozer le profil psychologique de l'homme installé dans le ressentiment.

L'ambition de Cimino ne fut jamais mince. Donner aux autres et se donner à soi-même le sentiment de tout reprendre à zéro. Comme si le cinéma n'avait jamais rien montré et comme si on n'avait encore rien vu. Ambition de cinéaste s'il en fut. C'est à elle, à ce mélange d'exactitude naturaliste et d'amplification délirante que nous devons les images de la guerre du Viêt-nam du *Voyage au bout de l'enfer*, l'Ouest revisité de *La Porte du paradis* et le Chinatown de *L'Année du dragon*. A plus d'un demi-siècle de distance, Cimino renoue avec les pionniers du cinéma américain. Ceux qui, de Griffith à Vidor, n'eurent d'autre sujet que la « naissance d'une nation », la leur.

Que disaient les pionniers? Qu'on n'*est* pas américain mais qu'on le *devient*. Que ce devenir se mérite et que tous n'y ont pas droit. Prenons les Noirs : Griffith les exclut et Vidor les parque dans l'apartheid d'un film ethnique (*Hallelujah*). Or, il y a du Vidor chez Cimino. Comme le King, son souci de toujours situer ses personnages en termes de rapports de classe en ferait un cinéaste « social », presque marxiste, s'il n'existait un idéal qui subsume et les luttes de classes et les haines tribales : l'individu-devenu-américain. Sans cet idéal, le trop fameux « melting pot » ne serait qu'un mensonge ou, comme Cimino aime à le montrer, un furieux « fighting pot », une mêlée.

Peut-on être un pionnier du cinéma américain en 1985? Au moment où Michael Cimino a commencé à faire des films, « être américain » était mal porté. La défaite du Viêt-nam est aussi une défaite de l'idéal. Le grand huit de l'épopée « Naissance d'une nation » se met à involuer. Là où l'on a cessé de devenir américain, on redevient vite tribal, le « God bless America » de la fin du *Voyage* se teinte de désespoir. Cimino est prêt à travailler à une « Renaissance d'une nation ». Mais qui seront les exclus, cette fois?

Cimino parle beaucoup du « rêve américain ». A-t-il

jamais existé et si oui pourquoi l'a-t-on inexplicablement perdu? Surgit alors même la question du ressentiment : « la faute à qui? ». La faute aux Vietnamiens soufflait le *Voyage*. C'est leur barbarie (foncière) qui a « réveillé » la barbarie des soldats américains. C'est l'*autre* vietnamien qui porte le chapeau de l'idéal US piétiné. Comme dans ces cours de récréation qui retentissent de l'éternel « *c'est lui qui a commencé!* ».

Si (ce n'est encore qu'une hypothèse) il y a une décadence américaine et si, comme le soutient Octavio Paz, « *elle constitue pour eux* (les Américains) *la porte d'entrée dans l'histoire* », si même « *elle leur apporte ce qu'ils ont toujours cherché : la légitimité historique* », Cimino est le cinéaste qui accompagne cette décadence et aussi celui qu'elle travaille le plus. Pour la première fois, quelqu'un raconte la *seconde* histoire des États-Unis. Une épopée, certes, mais celle du ressentiment. La fin du rêve américain libère les tribus américaines. Quelque part, entre la réanimation ascétique du rêve et l'exhibition folklorique des tribus, Cimino oscille.

L'Année du dragon est donc la suite logique du *Voyage au bout de l'enfer*. Dix ans ont passé et Stanley White (Mickey Rourke) est ce flic exalté qui « a fait le Viêt-nam » et qui n'en est pas revenu. Délirant mais méthodique, livrant une guerre à lui tout seul, raciste évidemment. Car cette guerre-là ne relève plus de la métaphysique conradienne (quel « autre » inavouable suis-je *au fond?*) mais d'un exorcisme sécuritaire, d'une croisade de policier zélé, ayant trop macéré dans la haine de soi.

Stanley White, naufragé polonais du rêve américain, déclare la guerre à ceux qui, n'ayant jamais (vraiment) fait ce rêve-là, n'ont pas fait naufrage. Ils ne sont plus là-bas, au Viêt-nam mais ils prospèrent ici, à New York, et ils sont jaunes eux aussi : les Chinois. Il y a bien une mafia chinoise à démasquer mais il y a surtout une façon chinoise

de nourrir – qui sait ? – un autre rêve. Un rêve qui ne devrait rien au devenir-américain mais tout à cette détestable habitude des Chinois de ne rien devenir puisqu'ils *sont* chinois et qu'il y a belle lurette qu'ils sont « dans l'histoire ».

Le ressentissement a plus d'un tour dans son sac. Cimino dit que les Chinois sont des bons vivants (un peu comme les Italiens) et qu'il les aime. White, lui, aimerait les protéger de leur mafia mais nul ne demande sa protection. Le milieu chinois de *L'Année du dragon* est vu comme une contre-société qui, scandale, marche toute seule. On y mange bien (restaurants), on y joue jour et nuit (tripots), on y trafique (poudre) et on y rencontre (lofts) de jolies filles comme Tracy Tzu, la journaliste dont Stanley tombe amoureux : une fille de riche, aussi « classe » que Stanley ne l'est pas. Inversement, le milieu blanc est vu comme un entrelacs funèbre de déprime bigote, de sexe raté, d'amitiés glauques et de domesticités rancies. Autrement dit : la vertu vit mal et le vice se débrouille bien.

« *Quelqu'un jouit à la place d'un autre. (...) Il n'y a pas, il n'y a jamais eu d'autre question politique que celle-là, le rapport des sujets à la jouissance* », dit quelque part Pierre Legendre. Pas de division du travail sans division (inconsciente) de la jouissance. Stanley White est celui que cette double division rend fou. Plus il ne fait (que) son travail, plus il manque à jouir. « *Arrêtez ces gens!* », crie-t-il à la fin du film au cours d'une douteuse apothéose dont le sens est que les choses iraient mieux si chacun (flic, journaliste) faisait son boulot. Mais cette morale ne le tient pas quitte de son échec personnel puisqu'au fond de lui-même il a déjà imputé cet échec à ce qu'il imagine être la réussite de l'autre. Puisque quelqu'un « jouit à sa place ». Nous sommes bien au cœur de la structure raciste, sur son versant « hard » (assez bien connu en Europe). Si Stanley White jouit si peu et si mal du rêve américain, n'est-ce pas parce que

d'autres – les Chinois – « profitent » de ce rêve dont ils le dépossèdent du même coup ? Héros ascétique que White puisqu'il perd tout ce qu'il *a*. Tout ? Non puisqu'il lui reste encore la peur de « se faire avoir ».

Dans ses films précédents, Cimino avait mis au point une façon étonnante de dilater et de contracter le temps. Étonnante parce que très peu hollywoodienne, assez proche du système « œil du cyclone » à la Pialat. Dans chaque scène de *L'Année du dragon* il y a, au milieu, une zone de calme et de relâchement. Comme une envie de faire la paix ou un répit à l'intérieur de l'idée fixe. A chaque fois pourtant, Stanley White se reprend et repart avec une violence décuplée. Comme si ces moments de paix étaient une ruse du malin pour lui faire oublier sa mission. Si bien que, *formellement*, sous le feu pyrotechnique de l'action emballée, couve la monotonie de ce qui est devenu chez Cimino un truc de récit en accord (hélas) avec la monomanie du héros.

13 novembre 1985

Sans toit ni loi

Agnès Varda

Le temps passe, le « social » trépasse, les platanes sont malades et la révolte change de visage. En inventant Mona, Agnès Varda fait transhumer bien des vieilles questions vers de nouvelles formulations.

Lionné d'or en automne et à l'affiche en hiver, le dernier film d'Agnès Varda (le premier qu'elle ait « cinécrit ») commence par jouer sur les mots. Jamais chiche de calembours, A.V. a remplacé « sans foi » par un « sans toit » qui ne protège ni du froid, ni de cette loi qui veut qu'à la longue

le froid tue. C'est parce qu'il a tué que l'on retrouve dans un fossé le corps rigide d'une jeune campeuse, née Simone Bergeron, qui va traverser le film sous le nom de Mona. Qui fut Mona ? Un bout à bout fait de reconstitutions, de témoignages, d'indices, de saynètes et de bribes ne donne pas grand-chose. Qui se pencherait sur « le cas Mona » se relèverait bredouille. Il n'y a ni crime, ni chapeau à porter. Rien qu'un fait divers vite classé.

Mourir de froid – au cinéma, du moins – n'est pas banal. C'est que le froid n'est pas un sujet banal. Surtout lorsqu'il est pris en patience, comme la fatalité d'un froid « en soi ». Le froid est un bon sujet puisqu'il modifie toute chose, insensiblement : le jeu « blanc » des acteurs frigorifiés, le débit avaricieux des mots, les corps engourdis et les discours inutiles. Et le froid vardien mord d'autant plus qu'il s'agit non du Grand Nord mais du sud de la France, avec des bêtes en hibernation, des plantes rabougries, des serres embuées et des villages déserts. Dans le froid, il faut tout réinventer, même le cinéma. Grâce au froid, Varda a réinventé Sandrine Bonnaire.

Ne serait-ce que pour ce froid-là, pour le pain gelé immangeable et autres gags pénibles, pour les squats-igloos et les abris de fortune, pour le soleil qui ne réchauffe rien et la belle photo de Patrick Blossier, le film de Varda aurait déjà, sinon un grand sujet, du moins un vrai « motif ». Comme si (mais là, j'anticipe), au moment où la cinéaste acceptait de ne pas comprendre Mona, pourtant l'unique objet de sa curiosité, il ne lui restait plus qu'à se concentrer sur le motif. Comme si le regard de Varda, caustique et sans compassion, avait décidé, s'ironisant lui-même, de mettre le froid en face de la caméra et d'y promener Mona comme la torche pâle qui éclaire le paysage avant de s'éteindre.

Envie de (tout) comprendre et envie de (seulement) montrer se disputent *Sans toit ni loi*. En racontant les dernières semaines de la vie de Mona. Varda passe en revue tous les traitements possibles du sujet et n'ose pas trop s'avouer qu'ils sont inadéquats, datés et indignes d'un personnage aussi fort que Mona. Ça ne va pas, ça ne va plus, ça ne va plus du tout ; l'enquête éclatée, le portrait peu à peu révélé, l'air du temps qui passe, tout ce que Varda, justement savait plutôt bien cuisiner. L'enquête, cette fois, ne donnerait rien et le kaléidoscope laisserait Gros(se)-Jean(ne) comme devant. Quant à la jeunesse marginalisée des années quatre-vingt-cinq, elle hante le film à égalité avec les autres personnages, sans attaches mais pas attachante pour autant.

Or, dans les années soixante, le personnage du « marginal » était une bonne affaire scénarique. Victime de la société, raviveur d'utopies ou révélateur de contradictions, le marginal avait quelque chose d'un anti-héros sympathiquement positif. Il suffisait de le suivre pour jeter un regard de biais vers la « société » que sa chute libre, telle une étoile filante, éclairait. Et puis voici Mona-1985 qui parle peu, ne revendique rien, prend peu et ne donne rien, n'accuse personne et meurt dehors.

Ce qui saute (avec un bruit sec) c'est donc l'opposition commode entre l'individu (libre, même si malheureux) et la société (pourrie, même si confortable). Dans la constellation tristounette des personnages, tous secondaires, que croise Mona, il n'y a plus, à la limite, *que* des marginaux. Pour certains, Mona passe comme une idée générale, un emblème fugace, un début d'image. Sans plus. Mais de Yolande, la boniche ontologique, amoureuse d'un loubard nul et gardienne d'une aïeule prostrée, à l'improbable baba philosophe qui, reconverti dans la chèvre ne voit dans la paresse de Mona qu'une vulgaire erreur, en passant par le gentil Tunisien qui lui apprend à tailler la vigne avant de lui demander de se tailler ou par le squatter geignard qui

la soupçonne de n'être restée avec lui que pour lui fumer son herbe et lui voler son transistor, il n'y a plus, nulle part, un gramme de générosité. Une petitesse généralisée engloutit « le social » et le fige en un défilé à peine loufoque de compagnons d'un jour.

Il a dû falloir une belle détermination à Sandrine Bonnaire pour jouer à être Mona, la campeuse sale et frigorifiée, à l'inentamable mauvaise humeur. De même qu'il a fallu à Agnès Varda la rage de ne plus compter que sur elle-même pour sortir de ce purgatoire du cinéma français dont elle n'est jamais loin. En ce sens, l'énergie de la cinéaste et celle de son actrice sont parallèles. Mais *seulement* parallèles puisque l'honnêteté de Varda consiste à dire qu'une « Mona » on ne sait pas encore de quoi s'est fait. Ou, plus sociologiquement dit, que ce qu'on appelle tôt ou tard dans sa vie « la nouvelle génération » a d'abord le visage d'une énigme. A respecter.

C'est pourquoi il faut revenir au froid. En quoi Mona se distingue-t-elle de tous les autres (y compris de tous les autres marginaux) ? En ce que, sac au dos, elle campe en plein hiver, à un moment où même les campeurs ont décampé. En ce sens qu'elle lance un défi au froid, ignorant superbement qu'il peut être mortel. Comme si les comptes avec « le social » étaient soldés et que c'était avec le paysage, désormais, qu'il fallait lutter – et compter.

Il n'est donc pas si indifférent que Mona rencontre sur son chemin une autre femme qui, elle aussi, règle des comptes avec la nature et avec cette partie de la nature qui s'appelle le platane. Dans le rôle de la bonne âme platanologue et de l'universitaire mûre, Macha Méril est plus que crédible et le bout de chemin qu'elle fait en compagnie de Mona n'est peut-être pas insignifiant. Car le seul désir que Mona profère au cours du film n'a rien à voir avec la critique ou la destruction mais, au contraire, avec

la *conservation*. Mona aimerait *garder* quelque chose : des enfants, des maisons vides. La platanologue, de son côté, aimerait garder les platanes en vie (or, un mal secret les ronge, eux aussi).

Si l'on ajoute qu'Agnès Varda aimerait bien conserver elle aussi une chance de faire du cinéma – le sien – et que son inlassable curiosité l'éloigne régulièrement des scénarios de béton et des histoires qui se racontent toutes seules, on aura bouclé la boucle de ce qu'il en est, du cinéma d'auteur, lorsque du tonitruant « droit à la création » on est passé à un étrange « laissez-les vivre ». Écologique, la chaîne a ses maillons. Avant de filmer des platanes, il faut les regarder et avant de les regarder, il faut savoir qu'ils peuvent, eux aussi, être malades (donc soignés). Et comme il ne s'agit pas de faire un documentaire sur les platanes, il faut chercher le personnage qui, à un moment de sa dérive, les *rencontrera* autrement qu'au volant de sa voiture.

On parle beaucoup de la désertion du public (des salles) et pas assez de la désertification du paysage filmique. C'est pourtant un seul et même phénomène. Tanner est fier d'avoir capté un troupeau de vaches au repos, Wenders est triste qu'on ne puisse plus regarder un train japonais avec autant d'émotion qu'Ozu. Problèmes de peintres, de contemplatifs, dira-t-on. Problèmes dépassés, ajoutera-t-on, puisque le cinéma est enfin parvenu à se contempler lui-même et à s'en contenter. Mais j'aime à penser que Mona la campeuse, par-delà les décennies de « revendications sociales », a été livrée par Varda au mouvement rageur et instinctif de celle qui « veille » au paysage comme sur un vague trésor. A contretemps.

15 décembre 1985

Ginger et Fred

Federico Fellini

Il fut le premier, en tout cas, à avoir compris les « échanges de bons procédés » entre le cinéma et la télévision. C'est parce que ces procédés sont devenus mauvais qu'il y a dans son dernier film une vraie tristesse.

Ginger et Fred n'est pas le dernier film de Fellini mais le nouveau « dernier Fellini ». Nuance. Le prochain, à ce qu'on croit savoir, serait rien moins qu'une adaptation de *L'Amérique* de Kafka pour la Fox. Si nous parlions anglais – langue pragmatique – nous ne confondrions pas « *last* » et « *latest* ». Mais en français (comme en italien), nous ne disposons que d'un mot : dernier *(ultimo)*. Et ce mot, nous le prononçons toujours avec un mélange de dignité funèbre et de voracité voyeuse. Ainsi, célébrer le « dernier Fellini » est un rite auquel il faut sacrifier pour les mêmes raisons qui font commencer tout conte par « il était une fois ».

Depuis un quart de siècle, ce rite signifie que les films de Fellini sont d'une nature différente, hors normes. Le rite s'use, pourtant. Il y a dans les derniers « dernier Fellini » comme la nostalgie d'avoir eu faim puis d'avoir bâfré (faim de pâtes, puis faim d'images) à un moment où nous découvrons que nous sommes repus. Comme si de Fellini nous devions encore *tout* attendre alors que du cinéma nous attendons déjà trop peu. Ainsi va le cinéma et Fellini comme symbole du cinéma. Et les navets vont, parallèles à la *nave* qui *va*.

Usé, le rite grince quelque peu. La première mondiale du film *Ginger et Fred* a eu lieu à la Cinémathèque française, mais sans Fellini. Le film a bien failli sortir à Paris avant Rome où une première très privée eut lieu

au palais Quirinal pour les sommités politiques italiennes (le son, ragota-t-on, était épouvantable). Fâchées avec leur producteur Grimaldi (une histoire de grosses lires), les trois têtes d'affiche du film en boudent la promotion. Fâché avec les sous-titres français, Fellini les fait refaire, repoussant du même coup la sortie du film. Il y a autour de *Ginger et Fred* comme une mauvaise humeur, un relent de polémiques mal tues, qui gâche le rituel.

Il y a à cela de bonnes raisons. Qui voudrait étudier sérieusement l'actuel BDPA (« bouleversement-du-paysage-audiovisuel ») devrait se pencher sur l'axe France-Italie. Il y a quelques années, c'est Toscan du Plantier qui allait voir Fellini à Rome pour que la Gaumont, quitte à se ruiner, soit fière un jour d'avoir permis au Maître de bâtir *La Cité des femmes*. Victoire du cinéma. Aujourd'hui, c'est Berlusconi qui vient à Paris pour que la télévision française cesse de faire la mijaurée et revienne à la base. Invasion de la télévision, cette amibe géante. C'est alors qu'on réalise que Fellini, pas si perdu que ça dans le labyrinthe de ses « visions » personnelles, est tout à fait capable de se fâcher et d'intervenir à chaud dans le « débat » sur la cinquième chaîne. On oublie que « témoin de son temps », il le fut toujours et qu'il y a chez lui une vieille fibre journalistique. Voilà pourquoi *Ginger et Fred* est reçu comme la déposition d'un témoin, et d'un témoin à *charge*. Au lieu des réactions rituelles (du « *le vieux magicien m'a encore eu* » à « *cette fois-ci, je n'ai pas marché* »), il y a la formulation presque scolaire d'une question : « Fellini et la télévision ».

Tout le monde connaît le « il était une fois » de *Ginger et Fred*. L'AFP, par exemple, le résume très correctement : « *Il ne s'agit pas seulement d'un pamphlet contre les chaînes privées, c'est une histoire pleine de tendresse qui raconte les retrouvailles après trente ans de séparation d'un couple d'artistes de variétés, interprétés par Giulietta Masina et Marcello*

Mastroianni en même temps qu'une réflexion douloureuse et mélancolique sur la vieillesse. » Dans les années quarante, Ginger et Fred avaient un numéro de *tip-tap* (claquettes) où ils imitaient Ginger Rogers et Fred Astaire. Ginger a abandonné Fred pour faire un mariage bourgeois. Elle le retrouve à l'occasion d'une gigantesque émission de variétés (« *Ed ecco a voi* ») où, sur un plateau de télévision (privée), ils doivent refaire leur numéro. Ginger a gardé la forme, pas Fred. C'est lui qui a le plus vieilli. Il a sans doute tout raté.

Les films de Fellini sont des lieux de passage surpeuplés où il ne se passe pas grand-chose. Venus refaire tant bien que mal leur numéro de *tip-tap*, Ginger et Fred feront leur numéro (malgré une panne d'électricité, des crampes et l'envie de fuir). Puis ils se sépareront, sans doute pour toujours. Bien sûr, il y a entre eux des secrets trop lourds qui aimeraient être connus, des larmes qui voudraient couler, des masques qui se baisseraient volontiers, des colères et des ressentiments qui exploseraient avec joie. Mais rien n'arrive de tout cela. Fellini est sans doute l'un des premiers cinéastes qui ait cessé de croire, non seulement aux miracles mais aux « événements ». Sa sagesse, dans un monde où la télévision simule les événements à la chaîne, consiste à tout traiter au « conditionnel ». Ce monde seulement *probable* où nous vivons, il serait vain, naïf et même impoli, de le rendre tout à fait réel. Le gain serait misérable.

Les foules qui s'entassent, excitées comme des puces, dans ces vastes zones piétionnières que sont devenus les faux huis-clos de Fellini, sont composées d'êtres improbables : un peu plus que des figurants, un peu moins que des personnages. C'est cette incertitude, plus que leur « look », qui les rend monstreux. Que seraient Ginger et Fred si, par convention, ils n'étaient les « héros » du film? Qu'est-ce qu'ils ont de plus que l'amiral, le séquestré, l'ab-

sent, le travesti, le mafioso, le fils et la mère du revenant, les nains, l'intellectuel, le marin, les sosies, le prêtre volant ou le président de la chaîne? Rien. Il faut seulement que le spectateur croie (le naïf) ou espère (juste un moment) qu'à *eux* il va arriver quelque chose. Il faut susciter une attente avant de rappeler, gentiment, qu'elle n'est pas raisonnable.

C'est ainsi qu'on arrive au vif du sujet. Le sujet fellinien c'est que « *le spectacle devient universel et ne cesse de croître* ». Il croît bien au-delà des vieilles divisions scènes-coulisses ou acteurs-public (on voyait bien comment dans *Les Clowns* – ce film trop peu connu – les divisions elles-mêmes devenaient spectaculaires). Le vif de ce sujet, en 1986, c'est la télévision dont *Ginger et Fred* dresse un tableau accablant et parfaitement documentaire (« *Disons que j'ai tenté de la restituer mais sans aucune intention parodique. Il n'est pas possible d'aller au-delà de ce qui existe déjà.* »). On voit immédiatement l'objection. Si la télévision représente le triomphe du spectacle, pourquoi Fellini lui en veut-il, lui qui ne veut rien savoir d'un en-deçà ou d'un au-delà du spectacle? Pourquoi tant de haine, de propos véhéments et de vertu outragée? Et d'ailleurs, comme on disait naguère, « d'où parle-t-il »?

Il serait facile de répondre si – comme le souhaitent aujourd'hui les adversaires de la télévision privée « à l'italienne » – Fellini jouait le cinéma contre la télévision, le grand écran magique contre la petite lucarne domestique, la purgation des passions contre l'image laxative. Ce n'est pas ainsi que la télévision est montrée dans *Ginger et Fred* qui, par ailleurs, n'est pas non plus un film sur le cinéma. De même si Fellini, pour une fois élitaire, opposait la culture haute à la culture basse, la dignité à la vulgarité, l'élévation à l'ineptie. Mais ce serait oublier que Fellini, amateur de bandes dessinées et de femmes aux gros seins, est tout à fait solidaire de la culture de masse italienne. Et même

s'il évoquait avec nostalgie la bonne qualité des *varietà* d'antan contre leur caricature télévisuelle actuelle, il n'en demeurerait pas moins que celles-ci se situent dans la droite continuation de celles-là.

Échappons donc (il est encore temps) aux paradoxes faciles de Fellini juge et partie, arroseur et arrosé, déjà pris lui-même dans les rêts de ce qu'il fait mine de dénoncer. Comme si ce n'était pas là le propre de toute satire! Pour comprendre en quoi *Ginger et Fred* nous touche encore là où Berlusconi nous déprime déjà, il n'est pas inutile de faire un détour par l'histoire (du cinéma). Comme tous les cinéastes marquants de l'après-guerre, Fellini a eu *en tant que cinéaste* l'intuition du média qui tôt ou tard viendrait bousculer le cinéma : la télévision. Pas *toute* la télévision mais sa partie populaire, faite de jeux et d'attractions, à mi-chemin entre l'ancienne culture carnavalesque et son petit-embourgeoisement de masse. A partir de *La dolce vita*, il est parfaitement possible de voir dans l'« œuvre » fellinien comme une anticipation ironique, voire cynique, de ce que sera la programmation télévisuelle. Cet œuvre, c'est déjà une « chaîne », la « Fellini uno ».

Légion sont les exemples. Fellini refuse de plus en plus le scénario linéaire au profit d'une succession libre – voire lâche – de moments, conçus comme autant de morceaux de bravoure. Mais cet art raffiné de la complicité et de l'interruption, alternant temps forts et temps faibles, sérieux affecté et gaîté forcée, n'est-il pas déjà un souci de programmateur? La caméra de Fellini arrive toujours trop tard, quand l'action est entamée et les corps déjà en mouvement. Mais ne s'agit-il pas d'un traitement-télé du spectateur, pris entre un début toujours manqué et un dénouement sans importance, voué à accompagner du regard les lambeaux filmés du monde vite oubliés ou offerts à un mélange indécidable d'indifférence et de compas-

sion? La Rome de *Ginger et Fred*, à la différence de celle de *Fellini Roma*, est filmée comme un espace totalement abstrait où plus rien ne sépare le « près » du « loin », où tout voisine avec tout et où rien ne communique avec rien. Mais n'est-ce pas là l'espace désurbanisé, la banlieue universelle que la télévision a créés? Et la « sagesse » de Fellini (la valse de tous les pantins est moins décevante que la mise à nu d'un seul personnage) n'est-elle pas la forme polie, un rien désolée, de ce que la télé et la pub ont transformé en impératif catégorique : *rien n'existe qui ne soit déjà une image?*

Je ne dis pas que Fellini et la télé, c'est la même chose. Je suppose seulement que la télévision assène et réalise la caricature sans âme d'un monde – d'un monde virtuel – pressenti par Fellini. « Sans âme » ai-je dit, et je le maintiens. Car ce qui différencie – en dernière analyse – le cinéma de la télé, c'est que les grands cinéastes sont forcément des moralistes là où la télé, dans le meilleur des cas, se pose des problèmes de déontologie. De plus en plus, nous avons le sentiment que ce qui reste du cinéma (et ce qui lui confère, au sens strict, une *valeur*) c'est le regard critique que les cinéastes jettent sur ce qui se moque bien de la critique : la télé. Même Fellini, qui a toujours tout fait pour ne pas apparaître comme un donneur de leçons, déclarait récemment à *l'Express* : *« Parfois, en regardant un visage au hasard d'une émission, il me semble qu'on pourrait faire mieux. L'œil paraît démuni. Je crois qu'il ne serait pas inutile de lui donner une certaine conscience. »*

Feuilletant récemment un livre intitulé *L'Image-temps*, je tombai page 14 sur une parenthèse pleine de justesse, *« (Épouser même la décadence qui fait qu'on aime seulement en rêve ou en souvenir, être complice de la décadence, et même la précipiter, pour sauver quelque chose, autant qu'il est possible) ».* C'était Deleuze parlant de Fellini. S'il y a une morale fellinienne, c'est de ce côté-là qu'il faut la chercher et si elle

est souvent passée inaperçue, c'est qu'elle est *modeste*. Aujourd'hui, elle semble s'être réfugiée dans le formidable personnage de Ginger (Masina est grandiose). Mais il suffit de faire défiler quelques souvenirs (à chacun les siens) pour la retrouver. Dans *La dolce vita*, quand les paparazzi traquent la femme de Steiner qui ne sait pas encore qu'elle est veuve et qu'ils la photographient avant même de lui annoncer la nouvelle. Ou dans cette scène d'*Amarcord* où le pater familias, convoqué chez les flics fascistes qui lui ont fait boire de l'huile de ricin, rentre chez lui à pas lents.

Lorsque les « morceaux de bravoure » sont finis, semble dire Fellini, il n'est d'autre bravoure que celle qui consiste à ramasser les morceaux. « *Sauver quelque chose* » comme dit Deleuze. Etre là au moment où ce sera trop dur pour les personnages, quand ils tomberont de haut (et, qui plus est, de pas très haut) et qu'ils risqueront de se faire mal. Le cinéma est aussi un art de « raccompagner » tout le monde chez soi et l'élégance fellinienne – ou plutôt sa politesse – a consisté, de plus en plus, à ne prélever aucune dîme, aucun supplément d'âme sur ce qui relève de la simple humanité.

C'est pourquoi je ne pense pas que *Ginger et Fred* joue le cinéma contre la télévision, ou même les charmes de l'ancien music-hall contre le bâclage des variétés télévisées. Tout ça, en gros, c'est la même chose. Il y a dans l'être humain une telle « *passion d'être un autre* » que même chez Lombardini-Berlusconi, il y aura toujours trente secondes d'innocence retrouvée, de numéro refait, de temps re-suspendu. Même sans préparation, sans illusions, sans public. Le seul problème, c'est que trente secondes, c'est vite passé. Et qu'à la différence du music-hall et même du cinéma, arts cruels mais pathétiques, la télévision – du fait qu'elle a le pouvoir d'organiser la compétition de tous avec tous – n'a plus à se préoccuper de « la casse ».

24 janvier 1986

Index des cinéastes cités

Abdes-Salam Shâdi : 142.
Abu Sayf Salah : 142.
Allen Woody : 169-172, 197.
Altman Robert : 176.
Angelopoulos Théo : 107, 108.
Antonioni Michelangelo : 24, 213, 223.
Arrieta : 216.
Aurel Jean : 201205.
Beinex Jean-Jacques : 79, 102.
Bergman Ingmar : 14-25, 46-50, 107, 171, 213.
Berri Claude : 143, 197.
Blier Bertrand : 203, 233.
Boisset Yves : 7, 86, 103.
Bresson Robert : 77, 107, 223.
Brocka Lino : 181-184.
Browning Tod : 170.
Buñuel Luis : 38-40, 84, 87, 88, 131-135, 194, 199, 215, 216.
Camus Mario : 126.
Chabrol Claude : 44.
Chahine Youssef : 112, 136-140.
Chaplin Charlie : 8, 38, 44, 122, 174.
Cimino Michael : 110, 235-239.
Cocteau Jean : 89.
Coppola Francis Ford : 11, 77-82, 110, 118.
Cordeiro Margarida : 30-33.
Corneau Alain : 103.
Cozarinsky Edgardo : 203.
Dante Joe : 112.
Depardon Raymond : 184.
Diegues Carlos : 124, 125.
Disney Walt : 9
Doillon Jacques : 103, 126, 231-235.
Dreyer Carl Theodor : 56-59.
Duras Marguerite : 29, 168.
Duvivier Jean : 43.
Dwan Allan : 164, 165.
Eisenstein Serguei Mikhaïlovitch : 9, 10, 11, 98, 204, 205.
Eustache Jean : 6, 7
Fassbinder Rainer-Werner : 13
Fellini Federico : 18, 171, 244-250.
Flaherty Robert : 44.
Ford John : 51, 57, 94, 122, 164, 165, 214.
Fuller Samuel : 81.
Garrel Philippe : 5-8, 103.
Godard Jean-Luc : 44, 98, 168, 195, 203, 205, 205-209, 212, 213.
Griffith David Wark : 8, 236.
Hawks Howard : 13, 97, 158.
Herzog Werner : 126.
Hitchcock Alfred : 73-77, 91-95, 98, 127-131, 174, 217.
Huillet Danièle : 166-169.
Huston John : 51, 113, 115, 126.
Kaniewska Marek : 101, 126.
Keaton Buster : 200.
Kramer Robert : 233.
Kurosawa Akira : 184-193, 217-223.
Kusturica Emir : 225-229.
Lâm-Lê : 50-56.
Lang Fritz : 11, 89, 174.
Lautner Georges : 112.
Lelouch Claude : 25-27, 64.
Leone Sergio : 110, 116-123.
Lumière (frères) : 23.
Makavejev Dusan : 228.
Malle Louis : 56.
Mankiewicz Joseph Lo : 217.
Mann Klaus : 25.
Marker Chris : 203.
Melville Jean-Pierre : 197.
Metzaros Maria : 126.
Miller Claude : 197.
Minnelli Vincente : 199.
Mizoguchi Kenji : 57, 66-70, 71, 220.
Mnouchkine Ariane : 25.
Mocky Jean-Pierre : 82-86.
Moullet Luc : 213.
Murer : 210.
Murnau Friedrich Wilhem : 33.
Naruse Mikio : 70-73.
O'Connor Pat : 126.
Oury Gérard : 113, 200.
Ozu Yasujiro : 71, 164, 165, 220, 243.
Pagnol Marcel : 214.
Paradjanov Serguei : 30.
Pasolini Pier Paolo : 96, 194.
Penn Arthur : 78.
Petrovic Aleksandar : 227.
Pialat Maurice : 64, 213, 239.

Pinoteau Claude : 112.
Preminger Otto : 81, 94.
Radford Michael : 177-181.
Ray Nicholas : 81, 164.
Ray Satyajit : 126.
Reis Antonio : 30-33.
Renoir Jean : 38, 44, 57, 84, 162, 167, 174, 233, 234.
Resnais Alain : 27-30, 87, 205.
Reusser : 210.
Rivette Jacques : 44, 172-176, 195, 233.
Robbe-Grillet Alain : 87.
Rohmer Eric : 44, 93, 157-162, 168.
Rossellini Roberto : 43, 44, 46, 74, 98, 175.
Ruiz Raoul : 7, 79, 86-90, 213, 216.
Salah Tawfiq : 142.
Sarmiento Valeria : 213-217.
Sautet Claude : 62-66.
Schlöndorff Volker : 19.
Scorsese Martin : 193-195, 197.
Skolimowski Jerzy : 113, 115, 119, 126.
Soutter Michel : 210.
Spielberg Steven : 112, 163.
Straub Jean-Marie : 166-169.
Syberberg Hans Jurgen : 36, 178, 203, 205.
Tacchella Jean-Charles : 42.
Tanner Alain : 209-213, 243.
Tarkovski Andrei : 18, 178.
Tati Jacques : 77, 98, 108, 125, 172, 198, 200.
Tavernier Bertrand : 103, 105, 126.
Tchiaourelli Michael : 204.
Tourneur Jacques : 89.
Truffaut François : 42, 44, 76, 91, 92, 93, 130, 173.
Varda Agnès : 239-243.
Verneuil Henri : 97.
Vertov Dziga : 11.
Vidor King : 236.
Visconti Luchino : 33-37.
Voight John : 143.
Wajda Andrzej : 136, 228.
Welles Orson : 43, 44, 77, 87, 223, 224.
Wenders Wim : 116-123, 126, 127, 162-166, 243.
Zidi Claude : 113, 196-200.
Zulawski Andrzej : 102, 103, 105, 112, 119

Index des noms cités

Alajar Gina : 182.
Ali-Mehemet : 146.
Alvaro Anne : 90.
Andrew Dudley : 41, 45.
Apollo Forte Nick : 170.
Aquino Benigro : 181, 182.
Arendt Hannah : 178.
Arledge Roone : 150.
Arriagada Jorge : 89, 217.
Astaire Fred : 246.
Atacheva Pera : 9, 10.
Auriol Jean-Georges : 43.
Bach Johann Sebastian : 33.
Bacon Francis : 180.
Bally : 77.
Balsan Humbert : 143.
Bazin André : 41-46.
Bazin Florent : 44.
Bazin Janine : 44.
Beatty Warren : 78.
Beethoven Ludwig van : 148.
Béguin Albert : 42.
Belmondo Jean-Paul : 95, 97, 112, 234.
Bergson Henri : 42.
Beristain Luis : 132.
Berkeley Busby : 155.
Berlusconi Silvio : 245, 248, 250.
Berr Betty : 212.
Birkin Jane : 174.
Blanchot Maurice : 28.
Blossier Patrick : 240.
Blunt : 100.
Bogart Humphrey : 164.
Bonitzer Pascal : 73, 176.
Bonnaire Sandrine : 240, 242.
Borges Jorge Luis : 10.
Bourvil : 85, 197.
Brando Marlon : 82.
Brecht Bertolt : 208.
Brethez Michel : 143.
Brook Peter : 25.
Burgess Guy : 100.
Burks Robert : 94, 128.
Burr Raymond : 75.
Burton Richard : 180.
Burum Steven H. : 79.
Cameron Allan : 180.
Carmichael Hoagy : 154.
Cayrol Jean : 29.
Cecchi d'Amico Suso : 34.
Cerdan Marcel : 25-27.
Cézanne Paul : 104.
Chandler Raymond : 158.

Chéreau Patrice : 113, 136-146.
Chirac Jacques : 60.
Coluche : 113, 197.
Comolli Jean-Louis : 125.
Cooder Ry : 120.
Copeland Stewart : 79.
Córdova Arturo de : 132.
Cosell Howard : 170.
Craxi Benito : 119.
Cromwell Oliver : 180.
Dabadie Jean-Loup : 63, 112
Dali Salvador : 133.
Danon Raymond : 85.
Dano Royal : 128.
Dassault Marcel : 159.
Debord Guy : 205.
Deleuze Gilles : 59, 249, 250.
Delon Alain : 234.
De Niro Robert : 117, 121.
Dewaere Patrick : 25.
Diderot Denis : 10, 195.
Dillon Matt : 78, 81.
Doniol-Valcroze Jacques : 44.
Douchet Jean : 8
Draper Alfred : 82.
Dussollier André : 174.
Du Bos Charles : 42.
Eckstine Billy : 154.
Ecoffey Jean-Philippe : 212.
El-Atrache Farid : 139.
Eliade Mircéa : 121.
Elizabeth d'Autriche : 34.
Eluard Paul : 202.
Everett Rupert : 102.
Farrow Mia : 172.
Fayrouz : 139.
Finney Albert : 114, 115.
Forsythe John : 130.
Freud Sigmund : 175.
Frith Colin : 102.
Fröbe Gert : 37.
Fumio Hayasaka : 67.
Garnet Pierre : 173.
Garcès Delia : 132.
Garcia Nicole : 63.
Gil Gilberto : 125.
Girard René : 234.
Giscard d'Estaing Valéry : 60.
Gotlieb : 77.
Grahame Gloria : 164.
Grant Cary : 95.
Gray Harry : 117.
Griem Helmut : 37.
Grimaldi Alberto : 117, 245.
Gushiken : 152.
Gustav VI Adolph : 15.
Gwenn Edmund : 130.
Handke Peter : 185.
Hergé : 51, 113.
Herrmann Bernard : 217.
Hopper Dennis : 81.
Hussein Saddam : 142
Huster Francis : 112.
Ichimonji Hidetora : 190.
Interim Louella : 36.
Ivasaki Akira : 189.
Ivasaki Hiroshi : 189.
James Henry : 121.
Jennings Humphrey : 181.
Jones Jim : 125.
Jugnot Gérard : 197, 199.
Kafka Franz : 167, 244.
Kalfon Jean-Pierre : 174.
Kaminka Didier : 197.
Karajan Herbert von : 21.
Karyo Tcheky : 159.
Kellerman Annette : 155.
Kelly Grace : 73.
Kennedy Ted : 118.
Kinuyo Tanaka : 67.
Kinski Nastassja : 120, 123.
Kleiman Naoum : 9, 10, 11.
Kral Petr : 200.
Lacan Jacques : 133, 135.
Ladd Jr. Alan : 117.
Lakhdar Hamina, Mohammed : 143.
Langlois Henri : 41.
Lang Jack : 143, 193, 194.
Laure Carole : 85.
Lawrence D.H. : 101, 113.
Lawrence T.E. : 101.
Leal Valdes : 89.
Lébovici Gérard : 201, 203, 204.
Leenhardt Roger : 42.
Legaut Marcel : 42.
Legendre Pierre : 238.
Lénine : 202.
Lenorman Gérard : 104.
Lewis Carl : 153, 154.
Lewis Jerry : 197.
Lhermitte Thierry : 113, 197, 199.
Lombardini : 250.
Louis II de Bavière : 34.
Luchini Fabrice : 160.
Luddy Tom : 11.
MacKay Jim : 150, 153, 154, 155.
Mac Lean Donald : 100.
MacKim Tom : 151.
MacLaine Shirley : 129, 130.
MacLuhan Marshall : 152.
Mahot Jean-Pierre : 143.
Maillan Jacqueline : 85.
Malet Laurent : 83, 85.
Mangano Silvana : 37.
Marceau Sophie : 112.
Marcos Ferdinand : 181, 182.
Marshall Alan : 101.
Martinez Baena Carlos : 131.
Marx Karl : 101.
Masina Giulietta : 245, 250.
Mastroianni Marcello : 246.
Mastroianni Ruggero : 34.
Maublanc Henri de : 5.
Menzbir M. A. : 10.
Méril Macha : 198, 242.
Mezières Myriam : 53, 212.
Mifune Yoshiro : 220.
Milcham Arnon : 117.
Miles Vera : 93.
Mitchell Eddy : 83, 85.
Mitchell Julian : 101.
Mitterrand François : 60.
Mœbius : 59.
Mohieddine Mohsen : 146.
Mohune John : 89.
Molière : 37, 135, 196.
Montand Yves : 62-66.
Mori Masayuki : 72.
Motta Zézé : 125.
Mounier Emmanuel : 42.
Muller Robby : 120.

Musil Robert : 7.
Mustafa Mohammed : 144.
Nakadai Tatsuya : 191, 192, 220, 222.
Nasrallah Yousry : 139.
Nasser Gamal Abdel : 139.
Narwick Mildred : 130.
Newman Joseph : 217.
Ning Li : 152.
Nobuko Otawa : 67.
Nogami Teruyo : 186.
Noiret Philippe : 113.
Novak Kim : 93, 94.
O'Connor Flannery : 205.
O'Henry (William Sydney Porter, dit) : 13.
Ogier Pascale : 159.
Ohashi Takashi : 187.
Orsini Umberto : 37.
Orwell George : 177-181.
Osenton Tom : 151.
Parmesan Francesco Mazzola : 80.
Patay Christian : 137.
Paulhan Jean : 7.
Paz Octavio : 237.
Péguy Charles : 42.
Perry Simon : 177.
Piaf Edith : 25-27.
Piccoli Michel : 113, 136-146.
Police (groupe) : 79.
Pompeo Antonio : 125.
Pompidou Georges : 64.
Poulain Auguste : 10.
Poupaud Melvil : 90.
Press Bill : 151.
Primatice Francesco : 80.
Quester Hugues : 212.
Ravel Maurice : 90.
Reagan Ronald : 118.
Renoir Jean : 104.
Rilke Rainer Maria : 32.
Ritter Thelma : 73.
Rivière Marie : 161.
Rogers Ginger : 246.
Romand Béatrice : 161.
Rourke Mickey : 81, 237.
Sade marquis de : 133, 135.
Sadoul Georges : 44, 189.
Saint François d'Assise : 46.
Saint Simon duc de : 10.
Salvador Phillip : 182.
Samaranch Juan Antonio : 150.
Sanda Dominique : 51, 52.
Sanders George : 175.
Sassinot de Nesle Yvonne : 144.
Schneider Romy : 35, 37.
Sellers Peter : 198.
Serrault Michel : 83, 85, 86, 197, 198.
Shepard Sam : 120.
Sibony Daniel : 178.
Sidran Abdulah : 227.
Silberg Nicolas : 215.
Silbermann Serge : 184-193, 218.
Söderberg Hjalmar : 57.
Souvarine Boris : 201.
Staline : 44, 202, 205, 225, 226, 227.
Stanislavski (Konsyantine Serghelevitch Alexeïev, dit) : 10.
Stanton Harry Dean : 120, 121.
Steiner Max : 217.
Stévenin Jean-François : 51, 52.
Stewart James : 73, 76, 93, 94, 95.
Stirling Monica : 34.
Stockwell Dean : 120.
Szabo Laszlo : 174.
Tabouis Geneviève : 112.
Takamine Hideko : 72.
Tanizaki Jun'Ichiro : 66, 68.
Tellado Corin : 215.
Thatcher Margaret : 177.
Tito : 225, 226, 227.
Toscan du Plantier Daniel : 17, 18, 245.
Tsé Toung Mao : 208.
Twain Mark : 80.
Uberroth Peter : 150.
Van Gogh Vincent : 104.
Velickovic : 36.
Ventura Lino : 112.
Villeret Jacques : 64.
Wagner Richard : 34.
Wiazemsky Anne : 5, 6.
Williams Esther : 155, 156.
Williams Williams Carlos : 46.
Woods James : 121.
Yoshikata Yoda : 68.
Yuji Hori : 67.

Table

1983

L'Enfant secret (Philippe Garrel) 5
Moscou :
Un tour au cabinet 8
Un tour dans la boîte 11
Bergman impromptu 14
Edith, Marcel et Lelouch 25
Resnais et l'« écriture du désastre » 27
Ana (Antonio Reims et Margarida Cordeiro) 30
Ludwig (Luchino Visconti) 33
La mort de Buñuel 38
André Bazin 41
Fanny et Alexandre (Ingmar Bergman) 46
Poussière d'Empire (Lâm-Lê) 50
Gertrud (Carl Theodor Dreyer) 56
Zoom interdit 60
Garçon (Claude Sautet) 62
Mademoiselle Oyu (Kenji Mizoguchi) 66

1984

Nuages flottants (Mikio Naruse) 70
Fenêtre sur cour (Alfred Hitchcock) 73
Rusty James (Francis Ford Coppola) 77
A mort l'arbitre! (Jean-Pierre Mocky) 82
La Ville des pirates (Raoul Ruiz) 86
Vertigo (*Sueurs froides*, Alfred Hitchcock) 91
Les Morfalous (avec Jean-Paul Belmondo) 95
Festival de cannes 1984 :
La télé anglaise fait du cinéma 100
Hauteurs et ôteurs 102
Angelochronopoulos 106
Le karma des images 109
La peau de l'ours 112
Vertigo 113
Il était deux fois l'Amérique 116
L'utopie-Quilombo 123

Le Palmarès 125
Mais qui a tué Harry? (Alfred Hitchcock) 127
El (Luis Buñuel) 131
La petite phrase
(Youssef Chahine tourne *Adieu Bonaparte*) 136
Jeux Olympiques 1984
Nouvelle Grammaire 147
Tèlé Américana 150
Vu du bar 153
Les Nuits de la pleine lune (Eric Rohmer) 157
Paris, Texas (Wim Wenders) 163
Les Straub 166
Broadway Danny Rose (Woody Allen) 169
L'Amour par terre (Jacques Rivette) 172
1984 (Michael Radford) 177
Bayan-ko (Lino Brocka) 181

1985

Kurosawa en hiver (tournage de *Ran*) 184
L'affaire Scorsese et la nouvelle vague de foi :
Sauve qui peut (les images) 193
Les Rois du gag (Claude Zidi) 196
Staline (Jean Aurel) 201
Godard et la tarte à la crème
de la conférence de presse 205
No man's land (Alain Tanner) 209
Notre mariage (Valeria Sarmiento) 213
Ran (Akira Kurosawa) 217
Welles, l'amour du cinéma (mort d'Orson Welles) 223
Papa est en voyage d'affaires (Emir Kusturica) 225
Que demande le clip? 229
La Tentation d'Isabelle (Jacques Doillon) 231
L'Année du dragon (Michael Cimino) 235
Sans toit ni loi (Agnès Varda) 239

1986

Ginger et Fred (Federico Fellini) 241
Index des cinéastes cités 250
Index des noms cités 253

Achevé d'imprimer le 20 mars 1998
sur les presses de l'imprimerie Darantiere,
Quetigny - France
Dépôt légal : avril 1998.
Numéro d'imprimeur : 98-0335